Искусство КИНО

10 1975

На снимке: Председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии Ф. Т. Ермаш оглашает приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля

Фото И. Гневашева

Искусство кино

10/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Н. Крючков в фильме «Горожане» (режиссер В. Роговой, Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

Содержание

Современность и экран

1 На экране — соревнование в действии
12 А. Гельман Всюду, где идет борьба
16 Владимир Соловьев Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному

Интервью между съемками

29 Ю. Михайлов Голоса фильма

Новые фильмы

31 Л. Лазарев Это наша судьба
45 Н. Игнатьева На краю беды
54 М. Швыдкой В главной роли — Николай Крючков

Из творческого опыта

61 А. Липков Советский фильм Акиры Куросавы

Теория и история

82 Владимир Канторович Актуальные параллели

Дискуссии

100 Ежи Ставинский, Григорий Бакланов Неизбежность конфронтации. Антагонисты? Нет, соратники!

Издано о кинематографе

110 Т. Селезнева Теоретическое наследие С. М. Эйзенштейна

За рубежом

124 Иван Стоянович Обыкновенный человек в необыкновенных обстоятельствах
136 Рейнхард Хауф, Франц-Йозеф Дегенхардт Антифашистский фильм в ФРГ сегодня
144 Г. Богемский Витторио Де Сика: один или два?

Сценарий

159 Леонид Зорин Спасение

Памяти товарища

192 Ю. Дьяконов «Романтик душой, ремеслом чародей...»

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Competition-on the Screen (p. 1).
Discussion on the documental films devoted to the socialist competition.

Aleksander Gelman — Were There Is a Struggle... (p. 12).
Notes on the urgent problems of scriptwriting.

Vladimir Soloviev — Vasilij Shukshin's Phenomenon.
In Addition (p. 16).
About some aspects of the creative work of prominent Soviet writer, scriptwriter, and film director V. Shukshin.

Interview at the Shooting Site

Yury Mikhailov — The Sounds of the Film p. (p. 29).
Interview with the sound producer.

New films

Lasar Lasarev — This Is Our Fate (p. 31).
Review of the film «A Soldier Marched On and On...» (CSDF, 1975).

Nina Ignatieva — At the Edge of the Trouble (p. 45).
Review of the film «Afonia» (Mosfilm, 1975).

Mihail Shvidkoj — The Main Role Is Played by Nikolaj Krutchkov (p. 54).
Review of the film «The Citizens» (M. Gorky Film Studios, 1975).

From the Artistic Experience

Aleksander Lipkov — The Soviet Film Of Akira Kurosava (p. 61).
A reporting from the shooting ground of the Soviet-Japaneese film «Dersu Usala».

Theory And History

Vladimir Kantorovitch — The Actual Parallels (p. 82).
Article on the problems of the genre of documental film-essay.

Discussions

Ezi Stavinsky
Grigory Baklanov — Uncertainty of Confrontation (p. 100).
Antagonists? No, Companions!
Articles about the role of the writer in cinema and on the TV.

Published On Cinema

Tamara Selesneva — Theoretical Heritage of Sergej Eisenshtein (p. 105).
Review of the edition of S. Eisenshtein's works in six volums.
(Sergej Eisenshtein. Selected Works in six volums. M., «Iskusstvo», 1964—1971).

Abroad

Ivan Stojanovitch — The Ordinary Man in the Extraordinary Circumstances (p. 124).
Profile of the prominent Bulgarian actor Georgy Georgiev-Gets.

Reinhard Hauff, Franz-Iosef Degenhardt — Today's Antifascist Film in German Federal Republic (p. 136).
Interview with the creators of the film «The Bickford Fuse».

Georgy Bogemsky — Vittorio De Sica: One Or Two? (p. 144).

Script

Leonid Sorin — The Saving (p. 159).

In Memoriam

Yury Diakonov — «The Romantic by Soul, the Magician by Profession...» (p. 192).
Obituary of camera-man Mihail Kirillov.

© журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 21/VII — 1975 г. А13911 Подписано к печати 17/IX-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 56100 экз. Заказ 4038. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Навстречу XXV съезду КПСС

На экране — соревнование в действии

За «круглым столом» «ИК»

Советская страна переживает знаменательное и волнующее время. Завершая девятую пятилетку, мы вступили в преддверие XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза. Съезды партии имеют этапное значение на ее героическом пути, играют выдающуюся роль в жизни всего нашего общества, озаряя светом глубокого марксистско-ленинского анализа перспективы коммунистического созидания.

Исторический динамизм — естественное свойство нашей эпохи, эпохи научно-технической революции и зрелого социализма. XXIV съезд КПСС указал, что советская экономика вступила в такой этап своего развития, когда на первый план выдвигаются поворот к качественным факторам, повышение эффективности народного хозяйства, ускорение технического прогресса. Все это вызывает в нашем обществе многообразные и сложные экономические, социальные, духовные, психологические, нравственные процессы, которые настоятельно требуют анализа и осмысления, в том числе — и средствами искусства. «Ныне темпы общественного прогресса, темпы нашего продвижения к коммунизму все заметнее зависят от интеллектуального потенциала общества...» (Л. И. Брежнев). Вот почему партия видит важнейшую задачу кино в том, чтобы оно создавало произведения, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем.

Три года назад ЦК КПСС в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», подвергнув состояние нашего киноискусства подлинно научному анализу, сделал вывод о том, что художественная кинопублицистика не получила еще у нас должного развития. ЦК КПСС указывал: «В советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворение в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

Эти мысли запали глубоко в сердце советским кинематографистам. За последние годы ими было немало сделано для того, чтобы на экране все решительнее обозначился поворот к коренным, глубинным темам современности. Был создан ряд фильмов, в которых появились глубокие и многогранные образы людей труда, воспевается героика трудовых будней. Однако жизнь, бурная и динамичная, выдвигает все новые аспекты темы — человек в производственном коллективе, внедрение достижений науки в производство, развитие научно-технической революции в условиях общества развитого социализма. И кинематографисты все более умело и увлеченно осваивают этот жизненный материал. Свидетельство тому — фильмы, такие, как «Личная ответственность», «Хозяева», «Хлеборобы», «Рабочий человек», «Поиск», «Новаторы», «Договор тысяч», «Одна минута», «Порядок», «Слава труду!» (ЦСДФ), «Даешь встречный!», «Соревнование — труд и праздник» («Центрнаучфильм»), «Ленинград: соревнование в действии», «Бригада», «Письмо в газету», «Седьмая сторонка», «КамАЗ-74», «Каждый год в июне», «От Байкала до океана» (Ленинградская студия документальных фильмов), «Большой хлеб» (Украинская студия хроникально-документальных фильмов), «Твой день

зарплаты» (Рижская киностудия), «За что премия?» («Киргизфильм»), «Донбасс — Караганда» («Казахфильм»), «Горячий час» (Узбекская студия документальных и научно-популярных фильмов), телевизионные ленты «Дороги комиссара Ефремова», «Шахтеры», «Токарь», «Отныне и навсегда», «Вечный узел», «Люди, огонь, металл», «На мосту», «Пахомыч»...

Но особенно пристальное внимание читателей и критиков привлекают фильмы, исследующие развитие социалистического соревнования, то мощное движение, захватившее, в ответ на Обращение Центрального Комитета КПСС к партии, к советскому народу, многомиллионные массы рабочего класса, колхозного крестьянства, интеллигенции, которое войдет в историю наших дней как их отличительный признак.

Роли кинопублицистики в пропаганде и исследовании соревнования в наши дни были посвящены передовая статья в шестой книжке «ИК» и дискуссия «Кинодокументалистику на форпосты пятилетки», опубликованная в десятом номере журнала за 1974 год.

И вот снова в редакцию пришли кинематографисты, работники московских предприятий, социологи, деятели профсоюзов, критики, чтобы обсудить участие кинопублицистики в развертывании социалистического соревнования за досрочное выполнение девятой пятилетки, навстречу XXV партийному съезду.

За «круглым столом» «ИК» собрались директор Московского завода автотракторного электрооборудования кандидат экономических наук А. БОРЗУНОВ, председатель завкома этого же завода Н. БОНДАРЕВ, член комитета ВЛКСМ завода К. АЛЕКСЕЕНКО, начальник участка Московского завода электровакуумных приборов В. ГРИШАНИНА, старший инженер этого же завода С. КОЗАРЕЗ, заместитель секретаря парткома 2-го Московского часового завода А. ХЛУСОВ, электрик этого же завода Н. ХОДЫШЕВ, заместитель председателя завкома Н. ЧУВАХИНА, старший инженер по соцсоревнованию 2-го МЧЗ А. ХОЛОПОВ, директор Домостроительного комбината № 1 В. РУСАКОВ, заместитель председателя Госкино РСФСР Г. НИФОНТОВ, главный редактор журнала «Вестник социалистического соревнования» В. СМОЛЬКОВ, заведующий сектором соцсоревнования ВЦСПС Г. ДРЕМОВ, инструктор сектора Р. ЯКОВЕНКО, кинорежиссеры Л. ДЕРБЫШЕВА, В. МАН, Л. ЧЕРЕНЦОВ, сценарист В. ШУСТИКОВ, критики М. НЕЧАЕВА, В. ИШИМОВ.

Чудесная сила

Первым взял слово заведующий сектором соцсоревнования ВЦСПС Г. Дремов, с удовлетворением отметивший, что тема социалистического соревнования обрела в кино права гражданства, более того — получила «режим наибольшего благоприятствования».

— Нам, «профсоюзникам»,— сказал оратор,— особенно отрадно видеть, что в последнее время на экран выходят примечательные документальные ленты, раскрывающие — с большей или меньшей глубиной — сущность и характер этого движения. Одна из самых удачных, несомненно, «Лепинград: соревнование в действии», в которой Герой Социалистического Труда бригадир шлифовальщиков Е. Лебедев и ткачиха-многостаночница Е. Демидова ведут обстоятельный разговор со зрителями о проблемах соревнования, преданности делу, о рабочей совести. «Даешь встречный!» — своеобразный отклик на Обращение ЦК КПСС к партии, к советскому народу дать в завершающем году пятилетки продукции больше, лучшего качества, с меньшими затратами. Авторам картины «Слава труду!» В. Чачину и Л. Дербышевой, — считает оратор,— удалось проникнуть в духовный мир своих героев, показать, что соревнование пробуждает в человеке творческую активность, раскрывает способности, новые грани души.

К сожалению, многие фильмы,— отмечает Г. Дремов,— страдают поверхностностью, склонностью к легковесному иллюстрированию лозунгов. Такие ленты оставляют зрителей равнодушными, ничем их не обогащают.

Хочется, чтобы кинопублицистика живо и наглядно показывала роль партийного руководства соревнованием, чтобы она несла зрителю дух творчества, жар состязательности, которыми проникнуто соревнование, когда оно рождено энергией и инициативой масс.

Старший инженер 2-го часового завода А. Холопов, напомнив, что один из основополагающих принципов социалистического соревнования — гласность, заметил, что в современных условиях, когда соревнование приобрело небывало гигантский размах, когда в обмене передовым опытом, в популяризации имен знатных людей заинтересованы огромные массы трудящихся, — кино становится одним из самых мощных и масштабных средств популяризации соревнования.

О том, что социалистическое соревнование в обществе развитого социализма превратилось в форму массового и высокопродуктивного социального творчества трудящегося народа, говорил заместитель секретаря парткома 2-го часового завода А. Хлусов. Он отметил также, что важнейший принцип соревнования — равенство условий труда.

— В самую точку попал поэтому герой картины «Даешь встречный!» строгальщик Потапович, когда обратил наше внимание на простую, на первый взгляд, вещь: если поставить рядом двух рабочих и дать им одинаковую работу, выработка сразу поднимется,— сказал А. Хлусов.— «Задействует» живущий в каждом дух соперничества, возможность наглядно сравнивать, кто же работает спорее, ловчее, лучше. Приведу пример из нашего заводского опыта, — продолжал оратор.— Благодаря внедрению новой техники, научной организации труда и управления производством, благодаря соцсоревнованию 23-й цех за пятилетку увеличил выпуск часов, высвободив более 200 (из семисот с небольшим) человек персонала.

О том, что нельзя сужать понятие соревнования, сводить его лишь к стремлению рабочего Иванова опередить, обогнать рабочих Петрова и Сидорова, говорил режиссер В. Ман, постановщик картины «Даешь встречный!».

— Нет, явление социалистического соревнования несравнимо глубже: это — принцип нашего отношения к жизни,— сказал он, — это методология жизни, если так позволено сказать. Стремление к соревнованию, к состязанию — конечно же, биологическая особенность и потребность человека. Состязаются мальчишки — кто смелее, кто сильнее... Издревле существовали соревнования не только спортивные, но и — на лучшего кузнеца, на лучшего лесоруба... А пословица «плох тот солдат, который не хочет стать генералом» — разве она не выражает идею соревнования?..

Однако социалистическое соревнование качественно, принципиально отличается от всех известных видов соревнования людей, хотя и основывается на них.

Ваша задача, задача производственных лидеров, партийных руководителей,— направить соревнование в нужное русло, наилучшим образом организовать его. А наша, кинематографистов, цель — образно и убедительно выявить социалистическую сущность соревнования. Производственников нередко упрекают в формальном отношении к соревнованию. Упрек этот относится и к нам. Потому что мы слишком часто делаем фильмы, в которых художественный анализ подменен словесной и изобразительной трескотней. А она способна лишь раздражать зрителя и компрометировать тему.

Согласившись с основными тезисами В. Мана, директор завода автотракторного электрооборудования, кандидат экономических наук А. Борзунов напомнил, что еще К. Маркс и Ф. Энгельс раскрыли сущность и черты конкуренции — общественной формы соревнования, порождаемой капитализмом. Подчеркивая ее историческую обреченность, они противопоставляли конкуренции, состязанию собственников в сфере обращения — «промышленное соревнование», состязание непосредственных производителей материальных благ в сфере производства. «...Непосредственным предметом промышленного соревнования,— провидчески предсказывал Карл Маркс,— будет продукт, а не прибыль».

— Однажды,— говорит А. Борзунов,— я задал себе вопрос: смог бы я руководить заводом б е з социалистического соревнования? Как бы чувствовал себя при этом? И сам себе ответил: нет, не смог бы. Соревнование вошло в нашу плоть и кровь. Оно неотрывно слито с нашим строем, с самой сутью принципов партийного руководства. Вспомните, что говорилось на декабрьском (1973 г.) Пленуме ЦК КПСС: у партии в хозяйственном строительстве и сегодня и в будущем есть две точки опоры. Одна из них — это улучшение руководства хозяйством, постановки его на действительно научную, действительно партийную основу. И другая — мобилизация широких масс трудящихся, пробуждение их творческой активности и инициативы в борьбе за технический прогресс.

Соревнование — величайший рычаг выявления резервов,— говорит далее А. Борзунов.— Соревнование поднимает людей, разрывая кокон узкого «личного» мирка, связывая интересы каждого — с интересами коллектива. Выходя за рамки только своего рабочего места, помогая отлаживать механизм работы на участке, в цехе, на заводе, люди получают вкус к личному участию в управлении производством, приобщаясь тем самым к непосредственной — производственной —демократии. Вот об этих — принципиальных и необычайно интересных — процессах хотелось бы получить на вооружение фильм, а точнее — фильмы. Мне кажется, кинематографисты сегодня в большой мере подготовлены к решению такой сложной художественной задачи. В этом меня лично убедили картины «Даешь встречный!», «Седьмая сторонка», «Порядок», в которых, на мой взгляд, есть — разрозненные, правда, — ростки такого вот социально-философского подхода к теме соцсоревнования...

По мнению социолога В. Ш у с т и к о в а, автора сценария картины «Даешь встречный!», многие попытки кино раскрыть творчество масс в процессе соревнования, представить соревнование как живую ткань человеческих отношений и чувств — то, о чем говорил А. Борзунов,— пока что не дали ощутимого результата. А между тем, как раз в том, чтобы раскрыть соревнование не формально, не только по результатам, а как процесс, как непосредственное творчество самих масс, а значит таких-то и таких-то людей, и состоит главная задача кинематографистов.

Об этом же взволнованно и страстно говорила кинорежиссер Л. Д е р б ы ш е в а, повернувшая тему новой гранью, которую можно определить так: соревнование — зачем оно человеку?

Соревнование — зачем оно человеку?

— Да, экономике соревнование необходимо,— сказала Л. Дербышева.— А рабочему человеку — оно нужно? Интересно ему как личности? Или он, сознательный рабочий, участвует в соревновании потому лишь, что умом понимает его пользу для цеха, завода, промышленности? Когда я снимала картину «Рабочий человек» — о монтажниках, этих своеобразных «аристократах рабочего класса», один из них сказал мне: «Соревнование? Какое соревнование? Платите больше — будут лучше работать». И это был не рвач, а человек умный.

Я решила фильмом ответить на вопрос: что дает соцсоревнование л и ч н о с т и? Чем и как оно помогает строить новую мораль? Решила сделать картину о тех, для кого соревнование — форма жизни. Кому именно соревнование дало силы раскрыться внутренне, духовно, в ком оно пробудило задор, веселье, о тех, кого оно как бы подняло над землей. Я говорю о картине «Слава труду!». Но, работая над фильмом, я все время держала в мыслях и тех, кто, подобно тому монтажнику, мерит труд только рублем, обедняя свою жизнь и, что обидно, не понимая, что он ее обедняет. Я льщу себя надеждой: быть может, увидь они нашу картину, в душе их что-то стронется с привычного места...

Мы — все вместе — должны сорвать с соревнования покров скуки, наброшенный на него унылыми формалистами и холодными карьеристами. Мы — все вместе — должны и можем показать, что соревнование — это весело! Увлекательно! Одухотворенно!

Начиная фильм, мы решили сравнить 1929 год, когда зародилось массовое соревнование, с нашими днями. Некоторые предрекали: «Вы неизбежно проиграете. Двадцатые годы заслонят семьдесят четвертый». Но живая жизнь развеяла прогнозы .«трезвых реалистов». В главном современный рабочий — верный преемник отцов и дедов. Но только он стал глубже, культурнее, тоньше, интеллигентнее. Изменились люди, изменилось — качественно — производство, не может не измениться соревнование. Потому что и современный рабочий и современный завод предъявляют к соревнованию иные — более высокие — требования...

Личностный подход к социалистическому соревнованию, прокламируемый режиссером Л. Дербышевой, горячо поддержал А. Борзунов.

— Социалистическое соревнование,— сказал он,— глубоко гуманистично. Помимо своих экономических целей, оно в нашем обществе призвано помогать человеку обрести себя, найти свое собственное место в жизни, в коллективе. Не побоюсь сказать: помочь быть счастливым. А счастливым человек может стать, прежде всего обретя труд себе по плечу. Не секрет, что ковать молодые рабочие кадры для индустрии нынче весьма нелегко. Срабатывает многолетняя ориентация выпускников средней школы на институты, естественная и необходимая в те годы, когда мы начинали создавать свою социалистическую интеллигенцию и когда средние школы оканчивало меньшинство молодых людей. Сегодня все в корне изменилось. Мы «заманиваем» ребят и девушек на завод с самыми лучшими намерениями, оперируя прежде всего категорией творческого труда.

Но всегда ли есть место творчеству в массовых рабочих профессиях? Об этом можно спорить. Ведь многие специальности предполагают репродуктивный, однообразный, монотонный труд. А творчество — это всегда создание чего-то нового, небывалого прежде. Однако, во-первых, у каждого рабочего всегда есть перспектива, и только от него самого зависит, использует ли он ее. Кто не знает, что рабочий высокой квалификации, да еще держащий в руках несколько профессий, как правило — человек интеллигентный. Во-вторых, исследования показывают, что есть люди, и их не так уж мало, которым нравится спокойный, повторяющийся труд. Я говорю это к тому, что, ведя работу по подготовке рабочих кадров, мы как-то упускаем из виду известную истину: свобода есть осознанная необходимость. Мы обязаны помогать молодым людям выводить трезвую равнодействующую своих склонностей, способностей и — потребностей общества.

Вот где я вижу,— продолжает оратор,— широчайшее поле действий для нашего кино, в особенности — кинопублицистики. И в этом плане, по-моему, очень примечателен фильм «Каждый год в июне». Картина эта, лирическая и человечная, показывает и важность и реальную сложность проблемы пополнения рабочего класса. Не скрывая расхожих мнений о том, что в ПТУ идут-де одни неудачники, плохие ученики, она в то же время мягко и ненавязчиво помогает зрителю задуматься над несправедливостью такой точки зрения, над высокой общественной ценностью рабочего труда.

Сеять псевдоромантику, иллюзии вредно, они рождают лишь разочарование и цинизм. Искусство в силах вскрывать подлинную, не выдуманную притягательность труда современного о б р а з о в а н н о г о рабочего, перспективы, которые открыты на заводе для людей с головой на плечах, энергичных, образованных, волевых. Но кино должно учить молодежь и другому: оно должно учить ее отдавать себе отчет в том, что легких путей в жизни нет. Увлекательную работу, интересную, наполненную жизнь обретает лишь тот, кто самосовершенствуется, ясно сознавая общественный смысл своего труда. Тот же, у кого нет в душе вечного беспокойства, пусть ни на кого, кроме себя, не пеняет за то, что ему досталась судьба «середнячка». Условия у нас для всех — одинаковые, не одинаковы — люди.

Уже сегодня от рабочих требуются зачастую знания и умение очень высокого класса. Мы,

например, не смогли подобрать рабочих для обслуживания современного импортного оборудования. Поставили инженеров. Так у нас появилась новая р а б о ч а я профессия. Рабочая! Случай? А по-моему, «намек» на недалекое будущее: именно так с ходом НТР в условиях развитого социализма станет размываться постепенно грань между трудом по преимуществу физическим и — по преимуществу умственным.

Сегодня,— продолжал оратор,— чтобы оставаться на уровне, творчески мыслить и творчески работать, специалист должен полностью переучиваться каждые 5—10 лет. Что же касается эстетической информации, то и тут установлено, что широкий умственный кругозор — обязательное качество истинно классного специалиста. Литература и искусство учат мыслить, чувствовать, понимать смысл событий, суть времени и место в нем свое и своего дела. Однако силовыми методами не заставишь человека обогащать свой внутренний мир. Нужна внутренняя потребность. Ее можно воспитать, но опять-таки при желании самого субъекта. А лучший воспитатель тут — само искусство, киноискусство в первую очередь.

Вот так и происходит естественный отбор инженерных кадров. На нем зиждется на заводе кадровая политика, выдвижение на руководящие посты. К сожалению, ни отражения, ни, тем паче, анализа подобных кардинальных процессов жизни я не нашел ни в одном из виденных фильмов. А как бы это было плодотворно!

— Авторы картины «Слава труду!»,— начал редактор журнала «Вестник социалистического соревнования» В. С м о л ь к о в,— задались целью: устами героев сегодняшней Магнитки, героев труда первых пятилеток поведать, что без соревнования сегодня просто нельзя жить. Человек всегда ощущал себя не среднестатистической единицей, а личностью, он всегда хочет выделиться, отличиться. А что может быть полезнее и благороднее для общества, чем отличие в труде? Именно об этом — фильм Л. Дербышевой. Фильм этот— прав Г. Дремов — психологическое исследование; в нем привлекают раздумья о воздействии соревнования на духовные, моральные качества советского человека. К созданию картин именно такого направления призвало Постановление ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ «О всесоюзном социалистическом соревновании работников промышленности, строительства, транспорта за досрочное выполнение народнохозяйственного плана на 1975 год и успешное завершение девятой пятилетки»: «На конкретных примерах из жизни трудовых коллективов раскрывать роль социалистического соревнования в деле нравственного воспитания человека, развития его творческих способностей, деловитости и ответственности, формирования социалистического коллективизма».

Конечно, фильм «Слава труду!» не свободен от недостатков. Главный — нет критики. А как нужна соревнованию острая, партийная критика формализма!

Мысль А. Борзунова о гуманистичности социалистического соревнования развил электрик 2-го часового завода Н. Х о д ы ш е в. Он подчеркнул, что советской системе производства чужда линия на интенсификацию труда рабочего. Повышение производительности, качества работы, эффективности достигается за счет механизации, автоматизации, научной организации производственных процессов. Например, в сборочных цехах завода нет п р и н у д и т е л ь н о г о ритма конвейера. Оптимальный ритм определяет сама бригада в меру своих навыков, квалификации, физиологических возможностей работниц. И социалистическое соревнование строится именно на этом принципе.

Вот на чем бы делать акцент киноэкрану,— восклицает Н. Ходышев,— это же принципиальный момент! Л. Дербышева права — и в среде рабочего класса есть еще люди, которые интересуются лишь рублем. Однако я категорически не согласен с теми, кто утверждает, что, мол, нынче нет никакого энтузиазма, а все определяется зарплатой. Время наше иное, и энтузиазм иной. Мне очень по душе пришлись слова слесаря-сборщика с «Красного пролетария», кавалера ордена

Трудовой Славы Владимира Березовского, приведенные в «Комсомолке»: «Вкалывают» — это когда штурмуют, торопятся ради цифры или ради копейки в собственном кармане; а работать — это дело делать с головой, без суеты, на совесть, на века!» Вот таков современный энтузиазм. Он предполагает совсем иные, куда более сложные методы организации соревнования. Методы типа «давай, давай!» отжили и эффекта не дают. А лицемерно печалящиеся об «энтузиазме» других, современных методов не знают, учиться им не хотят или не могут. Вот в чем корень дела,— говорит оратор.— И жаль, что в своем интересном фильме Л. Дербышева обошла те острые проблемы, о которых она говорила за сегодняшним «круглым столом». Вот бы столкнуть героев фильма и того монтажника, о котором мы от нее сегодня услышали! Столкнуть в их отношении к труду и жизни!

С большим интересом смотрел я фильм «Донбасс — Караганда»,— продолжает Н. Ходышев.— Он прекрасно передает дух первых пятилеток, атмосферу Великой Отечественной, когда решался вопрос жизни и смерти нашего государства, послевоенного периода, когда мы старались как можно быстрее восстановить разрушенное, дать народу нормальную жизнь. Тогда не считались ни с чем, люди работали, как сражались. Мне запомнились слова Л. И. Брежнева из его Доклада на XXIV партийном съезде — краткая и емкая характеристика экономики прошлых лет и — сегодняшней: «Исторически, в силу условий, в которых мы находились, дело сложилось так, что на первое место всегда ставились количественные оценки — дать столько-то тонн стали, столько-то — нефти, столько-то — хлеба, столько—то — тракторов. Конечно, количественная сторона для нас остается важной и теперь. Но она должна полнее и последовательнее дополняться показателями, относящимися к качеству продукции и к экономической стороне деятельности предприятия. Например, если тот или иной руководитель отчитывается за производство продукции, то дать обоснованную оценку его работе можно только разобравшись: а какой ценой это достигнуто». Сегодня мы работаем по призыву партии — больше продукции, лучшего качества, с меньшими затратами. На дворе — эпоха НТР. Рабочий наших дней думает, анализирует, он превосходно знает все условия производства. Потому, беря обязательство или заключая договор на соревнование, стремясь работать напряженно и эффективно, он требует от руководителей точных и четких технико-экономических обоснований. Требует обеспечения производственного процесса. Когда такого обеспечения нет — вот тут-то и начинается формализм в соревновании, что компрометирует его высокие цели.

Вот бы в чем разобраться кинематографу,— говорит Н. Ходышев.— Так важно наглядно, образно вскрыть этот порок в организации соревнования, помочь подлинным энтузиастам. Это тем более важно, что соревнование, где все начинается с труда,— не только труд. Это — и воспитание себя, и отношение к товарищам. Это — в самом широком смысле — коммунистическая мораль. Помните, что говорилось в Отчетном докладе товарища Л. И. Брежнева на XXIV съезде партии? «Нам всегда и во всех делах помогали революционная воля и размах, умение партии мобилизовать усилия миллионных масс на решение созидательных задач, трудовой энтузиазм рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции. Сегодня, как никогда, необходимо еще теснее соединять эту великую силу с систематической, кропотливой организаторской работой, с последовательно научным подходом к ведению хозяйства, строгой самодисциплиной и деловитостью». Этого важнейшего аспекта соцсоревнования вовсе не задевают документальные фильмы,— считает оратор.

Так в дискуссии возник новый узел проблем.

Соревнование и организация

Вот какие соображения высказал в этой связи В. Шустиков:

— Вполне разделяю пафос товарища Ходышева. И мне кажется, что кинематограф

должен не только размышлять над богатым опытом передовиков, но и беспощадно вскрывать формализм и парадность, мешающие великому народному движению. «Обстоятельный и самокритичный анализ как наших достижений, так и возникающих проблем является необходимой предпосылкой дальнейшего продвижения вперед»,— говорится в Обращении Центрального Комитета КПСС к партии, к советскому народу. К сожалению, кинодокументалистика зачастую проходит мимо противоречий жизни.

— У нас есть редкая возможность проследить, благодаря двум фильмам одних и тех же авторов, качественный скачок в организационном воплощении идеи, необычайно важной для страны,— сказал кинокритик В. Ишимов.— Участники нашей прошлогодней дискуссии («ИК», № 10) упрекали А. Аграновского и И. Гутмана в том, что их фильм «Хозяева» запоздал, что он пренебрег суверенным качеством кинохроники — оперативностью и ограничился лишь разъяснением, что такое метод Николая Злобина, в то время как проявились сложности и противоречия, мешавшие его распространению. (Главное препятствие заключалось в том, как писал в «Известиях» сам А. Аграновский, что распространению злобинского опыта мешала отсталая организация строительства.)

И вот новая картина А. Аграновского и И. Гутмана «Порядок».

«Вы не увидите,— говорит в этой картине с экрана диктор,— необыкновенных трудностей и героических штурмов. Суть в том, что герои фильма, строители города Орла избавили себя от трудностей и штурмы им теперь ни к чему. Вы увидите нормальную, спокойную, ритмичную работу. И только? Да, но ведь это и есть главное». Кинематографисты просто, ясно, убедительно показывают нам, зрителям, как и почему это смогло произойти. Мы узнаем, что никаких материалов дополнительно орловские строители не получали, что они находятся в равных условиях со строителями других городов. «Просто» почти все бригады, строящие жилье, работают по-злобински, на основе бригадного хозрасчета. «Просто» непрерывка объединила строителей, заказчиков, плановиков, архитекторов, партийных и советских работников в систему. А где система — там порядок. Просто!

На мой взгляд,— продолжает В. Ишимов — опыт А. Аграновского и И. Гутмана принципиально важен для документального кино, если оно хочет выполнять свою функцию социального аналитика.

А в нашем разговоре о социалистическом соревновании фильм «Порядок» — веский аргумент в пользу тех, кто утверждает, что главный рычаг социалистического соревнования — организация его. Научная, смелая, гибкая, инициативная...

— Совершенно правильно!— снова включился в разговор А. Борзунов.— Хочу только подчеркнуть: организация соревнования — это прежде всего организация производства. Они неразделимы.

Не так давно Центральный Комитет партии принял постановления о воспитании коллектива на Череповецком металлургическом и Минском тракторном заводах. Это глубокие, истинно научные документы, основанные на подлинном знании сегодняшнего положения в промышленности, на философском и социальном его осмыслении. В Постановлении о Череповецком заводе содержится, например, сравнительный анализ работы двух мастеров по созданию и сплочению рабочих коллективов, исследуется значение микроклимата в коллективе. Эти постановления дают деловым людям, партийным работникам богатейший материал для размышлений, для скрупулезной практической, творческой работы по строительству коллектива в любом предприятии. По сути — долговременную программу воспитательной работы на производстве. А кинематографии — пример глубокого и конкретного исследования важнейших тенденций времени.

Но кое-кто,— замечает оратор,— такую тщательную, длительную, трудоемкую работу, к сожалению, подменяет шумихой, кампанейщиной, скоропалительными рапортами. А великое дело социалистического соревнова-

ния не терпит парадности, суеты, формализма.

Партия всегда считала,— напоминает А. Борзунов,— что соревнование — мощное орудие критики снизу. Оно, как ничто, наглядно обнажает недостатки в организации и руководстве производством на всех уровнях. Соревнование сегодня — процесс сложный, есть в нем нерешенные проблемы, есть и противоречия. Чтобы оно развивалось на уровне современных задач, необходимо осмысливать все его процессы философски, социологически, психологически, организационно, инженерно. Но реальная жизнь индустрии сегодня такова, что даже на заводе, где дела идут в общем неплохо, без авралов и штурмов, например, у нас, на АТЭ-1, текущие дела все-таки заедают руководителей, не оставляют, к сожалению, времени, чтобы «лезть» в глубь явлений. Увы, такова реальность.

Думаю, именно творческим работникам, прежде всего — мастерам научного и документального кино, следовало бы принять на свои могучие плечи этот груз: взяться за последовательное, не от случая к случаю, осмысление процессов, проходящих в производственных коллективах. Подмечать новое и непростое. Разбираться в проблемах и противоречиях. Улавливать перспективу. А мы, заводские люди, всегда готовы работать с вами рука об руку. Ведь это — наши общие заботы!

Заместитель председателя Госкино РСФСР Г. Нифонтов говорил о важном виде кинодокументалистики — кинопериодике, которая обладает бесценными свойствами — мобильностью, оперативностью, доходчивостью, массовым охватом зрителя. Эти свойства — особенно большое преимущество, когда речь идет о пропаганде решений ЦК партии о соцсоревновании, Обращения Центрального комитета к партии, к советскому народу. И в этом плане,— говорит оратор,— 13 киножурналов РСФСР делают важное и нужное дело. Конечно, возможности периодики следует использовать активнее, повышать художественный уровень журналов, приближать их к фронту соревнования.

— БАМ называют стройкой века,— продолжает Г. Нифонтов.— Но стройка идет в нелегких условиях, да и сама «стройплощадка» уникальна — из конца в конец тысячи километров. Мы приняли решение: создать киножурнал специально для бамовцев и о БАМе. Две студии привлечены к этой работе — Дальневосточная и Восточно-Сибирская. Два первых номера журнала уже вышли.

Надо поддержать киножурналистов,— подчеркивает Г. Нифонтов,— работающих на 50 республиканских корпунктах. Полезная практика введена на Куйбышевской студии и в Новосибирске — там творческие работники периодически встречаются с партийным активом своих областей, обмениваются мнениями. Здесь возникают интересные идеи и темы.

Прав товарищ Борзунов,— говорит оратор,— кинематографисты, осваивающие тему соцсоревнования, имеют бóльшую, чем кто бы то ни было, возможность глубокого анализа этого всенародного движения. Но едва ли не решающее условие их успеха — увлеченность. А она невозможна без глубокой осведомленности. К сожалению, именно осведомленности не хватает зачастую кинодокументалистам. Я бы даже сказал так: не хватает не просто информации, а информации эмоциональной.

В прошлом году на Свердловской студии снимался полнометражный фильм «Свинарка, пастух и комплекс». Вначале группа взялась за дело, скажу мягко, без одержимости. А спустя некоторое время я встретился с режиссером, спрашиваю: как идут дела? И тут он начал с жаром рассказывать мне о тех местах, где побывал, о людях, с которыми встретился, о делах, которые увидел. Теперь передо мной был истинно увлеченный человек! Ему по плечу было сделать хороший, умный фильм. И он его сделал.

— Компетентность, увлеченность, профессиональное мастерство, оперативность — свойства, которыми поистине красен кинопублицист,— подал реплику В. Ишимов.— Но, кроме всего этого, ему должна быть присуща бескомпромиссная художническая честность. Он напрочь лишен «права» на фальшь,

на показуху — даже самую крошечную. Это я вот к чему. Первого мая «Комсомолка» опубликовала заметки строителя БАМа, инженера-геодезиста И. Павлова «Мой Ургал». Вот отрывок: «Вечером мы прибыли на 3-й разъезд... Вместе со мной смотреть место будущего поселка пошли операторы телевидения и кинохроники. Им нужен был первый колышек будущего поселка. Но первый колышек так сразу не забивается. Для этого нужна подготовительная работа. Нужны геодезические инструменты. Я ушел домой. Операторы тем временем уговорили рабочих забить первый колышек. Забили, засняли. Забили, конечно, в первом попавшемся месте. Потом, уже через день, был забит колышек, что-то означавший для строителей».

Вроде бы мелочь? Стремление к оперативности во что бы то ни стало? Но что могли подумать о кинохроникерах пионеры Ургала?.. Засняв фиктивный «первый колышек», те бросили незаслуженную тень на весь свой «цех»...

Самоотверженность, душевная чистота, художническая щепетильность советских кинодокументалистов известны. Именно потому, надо надеяться, история с колышком — обидное исключение.

Кинокритик М. Нечаева согласилась с тем, что фильм Л. Дербышевой делает образный, убедительный вывод: соревнование необходимо человеку, ибо оно каждому дает возможность раскрыть себя, осознать как личность. Конечно, у всякого человека — своя собственная сопричастность процессу, в который вмешивается соревнование. Достижение виртуозного мастерства, как, например, у ткачихи Е. Демидовой («Ленинград: соревнование в действии») или — этап в углублении профессии, как у девушек из ленты «Соревнование — и труд и праздник», «рабочая диссертация» («Даешь встречный!») или — комплексный метод организации строительства, как у Н. Злобина («Хозяева»). И раскрыть эту сопричастность, показав, как говорил Горький, «огненный взрыв массовой энергии, взрыв, вызванный колоссальными успехами труда, сознанием его культурного значения, его силы», гораздо труднее, чем просто включить в фильм героя производства, сообщив о его успехах.

М. Нечаева приводит слова В. И. Ленина, сказанные им о первом субботнике: «Это — начало переворота, более трудного, более существенного, более коренного, более решающего, чем свержение буржуазии, ибо это — победа над собственной косностью, распущенностью, мелкобуржуазным эгоизмом, над... привычками, которые проклятый капитализм оставил в наследство рабочему и крестьянину».

— Выросшее из первых субботников, обогащенное опытом социалистического строительства, соревнование сегодняшнего дня,— продолжает оратор,— обнаруживает все новые горизонты. Вот почему тема «соцсоревнование и человек развитого социалистического общества» приобрела для кинопублицистики особую актуальность.

На обсуждении,— говорит М. Нечаева,— прозвучал упрек некоторым фильмам в иллюстративности, в неумении подать событие в его динамике и в связи с процессами жизни в целом. А ведь научно-популярный и документальный кинематограф, если он работает творчески, прав товарищ Борзунов, в состоянии достичь и научности трактовки и большей действенности. Вот ведь фильм ленинградцев «Седьмая сторонка», небольшой, вроде бы локальный, смог протянуть связи между конкретным производственным явлением и всей нашей жизнью. Елена Амосова — прославленная ткачиха — просто и непринужденно рассказала с экрана о том, как она смогла выполнить пятилетку за два года 10 месяцев. А следом, за оставшиеся 26 месяцев, взвесив свои возможности, взялась выполнить еще одну пятилетку. Амосова мобилизовала все свои душевные и деловые качества. А чего стоит моральное состояние рабочего, ткачиха знает прекрасно. Недаром она связывает характер рабочего и «характер» машины, их особую «сработанность». Станок не должен нервировать рабочего, он должен, подчиняясь его воле, доставлять радость и удовлетворение. Только так может прийти успех в труде. И это убедительно показано в фильме!

Разговор в редакции «Искусства кино» окончен. И производственникам и кинематографистам предстоит работать на общем плацдарме — развивая историческое движение эпохи — социалистическое соревнование. На счету у документалистов — первые удачи в освоении сложного пласта современной темы. Истинные успехи воспоследуют только как итог повседневной, последовательной и упорной работы, художественного, социологического, психологического исследования процессов, идущих в рабочем классе, колхозном крестьянстве, глубокого внедрения в тенденции, которые свойственны соцсоревнованию в эпоху НТР и зрелого социализма.

На декабрьском (1974 г.) Пленуме ЦК партии Генеральный секретарь Центрального Комитета КПСС Л. И. Брежнев указал на необходимость добиваться того, чтобы борьба за выполнение и перевыполнение пятилетнего плана стала глубокой внутренней потребностью каждого коммуниста, каждого труженика. Партийные документы подчеркивают: повышать эффективность соцсоревнования можно, лишь применяя ленинские принципы его организации к условиям бурного развертывания НТР. И сегодня, помимо профессионального мастерства, киножурналист обязан обладать социальным опытом, быть компетентным в большом и важном деле — социалистическом соревновании!

Недавно коллективы Ленинградской студии документальных фильмов и Ленинградской студии научно-популярных фильмов обратились через журнал «Искусство кино» (1974, № 6) ко всем советским кинопублицистам. Заявив, что свою задачу они видят в том, «чтобы к XXV съезду партии создать разнообразные по темам и творческому решению фильмы и журналы, ярко рассказывающие о замечательных свершениях партии и народа между съездами КПСС, об итогах девятой пятилетки, о плодотворных результатах всенародного социалистического соревнования», — ленинградцы призвали коллективы всех студий кинохроники, документальных и научно-популярных фильмов сосредоточить усилия на решении этих ответственных задач. Киножурналисты страны с воодушевлением отвечают на призыв ленинградских товарищей.

Значит, мы не раз будем возвращаться к теме нашей сегодняшней дискуссии. Значит, мы вправе надеяться: нам предстоит радостный долг — обсуждать все новые и новые удачные фильмы о соцсоревновании, которые появятся на многих студиях страны в преддверии XXV съезда партии.

А. Гельман

Всюду, где идет борьба

Заметки сценариста

Первый раз я переступил порог киностудии семь лет назад. До того я довольно долго работал на производстве. Пожалуй, я и сейчас больше там, чем здесь, в кинематографе.

Что же там произошло за последние годы? Что уже успела сделать там НТР?

Значительность перемен воодушевляет: в стране появились новые отрасли производства и науки, произошло техническое обновление промышленности и т. д. и т. п.— перечисление заняло бы много места. Но есть точка, в которой выразилось все вместе. Я считаю этой точкой тот факт, что НТР во многих отношениях возвысила значение и ценность человека на производстве.

По всей стране каждое утро тысячи кадровиков вывешивают новые анонсы: «Требуются... требуются... требуются...» А когда человек очень нужен, когда им дорожат, с ним больше считаются. Это закон жизни. В крупных городах руководители предприятий соревнуются в создании лучших условий труда, быта, отдыха, в создании более уважительной или, как теперь говорят, коммуникабельной атмосферы в коллективах.

Правда, люди у нас всегда были нужны, их всегда не хватало. Но сегодня — а завтра это будет еще заметнее — требуются не просто рабочие руки: возрастает нужда в глубоких знаниях, в умении взглянуть на привычные вещи свежо, неожиданно, дерзко. НТР подняла ценность творческой жилки в человеке, того, что в нем есть неповторимого, особенного. А ведь реализация творческого начала дает нам счастье.

Но кому много дано, с того еще больше спросится. Глубинные перемены, которые принесла НТР, сопровождаются определенными трудностями, противоречиями, проблемами. Как сценариста, эти явления меня интересуют в первую очередь. Потому что на стыке прогресса и противоречий, вызванных им, ярче всего и обнаруживается нравственное зерно происходящего.

Прекрасно, что за каких-нибудь двадцать лет над землей поднялись тысячи новых предприятий. Хорошо, что специализация расширила и углубила разделение труда — от этого возможности выбора трудового поприща стали поистине неисчерпаемыми. Но вместе с тем специализация привела к тому, что взаимозависимость внутри каждой отрасли производства и между отраслями стала жестче, усложнилась — нити этой взаимозависимости покрывают густой сетью всю огромную территорию нашей страны. Естественно, что затор в одной точке может в этих условиях вызвать цепную реакцию неурядиц.

Я знаю случай, когда крошечный заводишко, сорвав поставки своей немудреной продукции, затормозил работу нескольких промышленных гигантов, продукцию которых ждали десятки заводов в разных концах страны. А продукцию этих заводов ждали уже сотни других предприятий, в том числе за рубежом.

Вот о каком уровне ответственности, дисциплины, добросовестности идет сегодня речь. Вот в каких параметрах должна сегодня осмысливаться наша производственная тема в кино.

●

На производстве люди часто переживают настоящие драмы — здесь страсти порою накаляются и до трагедийного звучания, поскольку за одной судьбой, судьбой отдельного человека, стоят судьбы многих, судьбы государственного дела. Ведь производственная тема — это тема взаимоотношения людей на всех уровнях и ступеньках управления, людей, облеченных властью и ответственностью, это, если хотите, тема Шекспира.

На производстве можно наблюдать разительные взлеты человеческого духа, удачу или

Продолжаем разговор, начатый драматургом В. Черных в предыдущем номере «ИК».

невезение, неподдельное страдание, беду; здесь люди меняются и к лучшему и к худшему, теряют веру в свои силы и обретают ее вновь; здесь можно прикоснуться к нравственным проблемам самой высокой пробы — когда высвечивается решающее значение личности человека, его мировоззрения, его позиции, его способностей.

Здесь идет борьба за нравственные принципы нашей экономики, нашей жизни. И пусть никого не вводит в заблуждение, что в сценах этой борьбы звучат специальные термины — «капиталовложения», «сметная стоимость», «фондоотдача»,— на самом деле идет сшибка правды и лжи, нарастает разговор о местнических замашках псевдопатриотов заводского или областного масштаба, изобличаются злоупотребление служебным положением, бездарность, безмыслие... И все это человечно, неоднозначно, сложно. Ведь в этих конфликтах бывает не так-то просто докопаться до истины: постижение истины тут бывает намного сложнее, нежели в перипетиях любовных треугольников, — здесь встречаются и пятиугольники, и десятиугольники, и спирали, и цепочки...

Я не агитирую за производственную тему — я просто удивляюсь, как мало еще сценаристов, режиссеров увлечены этим пластом жизни. В конце концов, человечество состоит не только из мужчин и женщин, но также — в сфере своей рабочей деятельности — из специалистов, рабочих, служащих, из начальников и подчиненных. Это как раз наиболее фундаментальные разделения людей, и, по-моему, они безусловно заслуживают внимания искусства.

●

Я работаю над новым сценарием. В сущности, речь пойдет о тех же проблемах, что и в «Премии», но я надеюсь, что на этот раз разработка темы будет углубленнее и шире.

Ситуация в сценарии складывается примерно такая.

Строительный трест сдал первую очередь комбината на полгода раньше положенного срока. В честь пуска был митинг, о победе строителей писали газеты, начальника строительства представили к ордену.

Но вот в новом городе появились городские власти, появился горком партии. И первому секретарю горкома — он мой главный герой— постепенно становится ясно: досрочный пуск — успех мнимый. Комбинат задействован по временной схеме, с большими недоделками — в результате он не в состоянии выдать тот объем продукции, который от него ждали. Больше того — особенности технологии этого производства таковы, что возникает альтернатива: либо остановить комбинат на несколько месяцев и все доделать, чтобы скорее выйти на проектные параметры, либо сделать вид, что ничего страшного не произошло, и продолжать осваивать новые мощности черепашьими темпами.

О своих невеселых выводах секретарь горкома ставит в известность обком партии. Там ему отвечают, что в области есть строительные организации, где дела обстоят и того хуже. А в области должны быть передовые стройки? Или не должны?

Словом, секретарю горкома приходится очень трудно.

Партийная работа в эпоху НТР — ее проблемы, сложности, далеко не гладкий процесс выработки современного стиля партийного руководства строительством — вот об этих вопросах и пойдет разговор в задуманном сценарии.

Решение в конце концов придется принять правильное, принципиальное, однако путь к нему будет долгим и трудным.

Но я уверен — чем труднее будут пути к верным решениям на экране, тем легче они станут в жизни.

Если мы хотим реальных перемен, нового качества в нашей работе, то нельзя плохое называть хорошим, а среднее замечательным. Нельзя желать перемен, но как-то так, чтобы вокруг и в нас ничего не менялось.

●

Мне по душе герой с идеей. Живет человек, работает, думает, приходит к каким-то выво-

дам, и эти выводы ему дороги, он от них уже не отступится.

Такие люди стараются самостоятельно ответить на вопросы, возникающие по ходу жизни. Мышление у них самобытное, проблемы они начинают копать с неожиданной стороны, первые обнаруживают бессмыслицу, глупость, недобросовестность. Они смелы, потому что много думали о жизни и поняли, что бояться кого-то или чего-то — недостойно человека.

Я не был знаком с Валентином Овечкиным, но, судя по тому, что я читал из его вещей и о нем, это был именно такой человек. Смелость его была естественна, обоснованна. Он писал о наболевшем, писал остро — но не для того, чтобы прослыть необычайно смелым писателем и похваляться своей смелостью. Он был смел для людей, а не для себя.

Я преклоняюсь перед ним. Он для меня настоящий герой.

●

Куда ни повернись — многое зависит от совести человека. Очевидно, никакая автоматизация системы управления не может исключить «фактор совести» в нашей экономике.

Я был знаком с Евгением Лебедевым, знаменитым шлифовщиком Кировского завода, членом ЦК КПСС. Когда снимался документальный фильм «Скорый Москва — Ленинград», мы несколько раз встречались, беседовали. Я тогда не предполагал, что через каких-нибудь два года придется писать об этом замечательном человеке в прошедшем времени. Он умер внезапно, в самом расцвете сил и дерзаний.

— А вы знаете, что требует НТР в первую очередь?— сказал он однажды во время нашего разговора.— Чтобы все было по правде! К примеру, раньше человек соврет раз — это народу стоило рубль. А сейчас человек соврет раз — это народу стоит целую тысячу рублей! Вот что такое НТР! Надо врать поменьше, и НТР свое дело сделает!

А вот две иллюстрации к словам Лебедева.

Один завод приобрел ЭВМ, чтобы, так сказать, продвинуться вперед по части научно-технического прогресса. Казалось бы, прекрасно! Но как же они продвигались? А очень просто: дутые цифры, которые раньше обрабатывались вручную, теперь заносились в перфокарты и обрабатывались на вычислительной машине в десять тысяч раз быстрее. Так наиновейшая техника была использована недобросовестными людьми для ускорения фабрикации «липы».

Второй случай произошел в одном из опорных пунктов НТР — в НИИ. Лаборатория этого НИИ заключила договор на создание прибора, который ровно десять лет назад уже создала другая лаборатория другого НИИ. В течение почти двух лет группа молодых «творцов» новой техники перерисовывала из чужих чертежей «свой» прибор, получала зарплату, премии и молчала. Этот вдохновенный труд продолжался бы и дальше — по договору полагалось три года,— но, на счастье, одному из «творцов» не дали квартиру, и он в отместку открыл тайну.

Вообще с чувством личной вины у нас как-то глухо. Существует даже теория: «отдельные работники» не могут быть виноватыми, причины, дескать, надо искать в системе планирования, снабжения и т. д. Как будто «система планирования, снабжения и т. д.» формируется и направляется не людьми, а ангелами или чертями. Как будто ошибочное или безответственное решение может зародиться не обязательно в какой-нибудь конкретной голове, а в обезличенном пространстве между головами.

●

Кто-то из критиков, рассуждая о фильме «Твой современник», восторгался: посмотрите, как мы гуманны — ведь на Западе, если бы человек допустил такую ошибку, какую допустил Губанов, дело кончилось бы для него полным крахом, все его надежды на будущее рухнули бы тотчас, да и сам он, вполне возможно, рухнул бы на мостовую, сиганув из окна сто пятого этажа. А наш Губанов, пожалуйста,— спокойно и уверенно в финале

картины дает интервью зарубежным корреспондентам, он знает — его судьбе ни с какой стороны ничто не угрожает. Ну, дадут выговор. Ну, снимут с директоров института и переведут в другой институт главным инженером. Ну, потеряет он полсотни в окладе. И все! Вот как мы бережно относимся к людям, допускающим даже крупные просчеты! Где еще такое увидишь?

Дело, конечно, не в Губанове, как таковом,— он предотвратил ошибку гораздо бо́льшую, чем сделал. Это его безусловно оправдывает. Но меня беспокоит концепция критика. Я хорошо знаю: когда виновных и невиновных мешают в одну кучу, когда их не различают, когда кара настигает скорее случайно, чем неотвратимо,— тогда возникает атмосфера безответственности, а это всегда рай для людей, не очень щепетильных по части совести. Мы и в жизни и в искусстве порой слишком легко отпускаем слишком тяжкие грехи.

У нас много преимуществ перед Западом, и мы должны стремиться к тому, чтобы их стало еще больше, но только не за счет возведения безнаказанности в ранг гуманизма.

●

Я за то, чтобы фильм давал по возможности полный, исчерпывающий анализ явления, проблемы, характера. Фильм должен как бы обступить зрителя своими образами и своей логикой со всех сторон. Тогда ваша мысль начнет активно трудиться в голове зрителя. Ему от нее уже будет не отмахнуться.

От картины надо требовать больше, чем два-три эмоциональных всплеска, накатывающих с экрана на зал,— неплохо бы учить зрителя анализу, прививать вкус к аналитической работе мысли, ориентировать аналитические усилия человека.

●

Надо смотреть правде в глаза: сегодня у каждого, даже вполне добросовестного человека — на работе, в быту, всюду — гораздо больше проблем, чем он в состоянии разрешить. Как ни крутись, многие вопросы остаются без ответа. Надо выбирать. Неотвратимость выбора берет за горло. Без умения определить главное, аранжировать проблемы по степени их важности далеко не уедешь. А это непросто — ведь второстепенное тоже требует внимания, не так-то легко отмахнуться от него, отодвинуть. Но другого выхода нет.

Человек, не способный отличать главное от второстепенного, давно уже просится на экран.

●

Зато продолжает появляться на экране эгоцентрик, так сказать, отдельно взятый эгоист. Пощады ему нет — ни в серьезных лентах, ни в комедийных. Я ничего не имею против такого отношения к нему, но все-таки хочу обратить внимание: отдельно взятый эгоист — фигура скорее жалкая, чем страшная. Он неприятен, но малоопасен. Эгоцентрическая личность, как правило, сама себя обнаруживает, сама себя изолирует, сама себя выставляет под удары общественности.

Главный противник коллективистского начала в нашей жизни — не он, не отдельно взятый эгоист. Настоящую опасность представляет группа эгоистов. Так сказать, коллектив эгоистов.

Группа может за себя постоять, она дружна, она с тактикой, она себя спрячет, когда надо, выдаст себя, когда надо, за нечто противоположное. Она пользуется всеми преимуществами коллектива, только для целей с обратным знаком.

Групповой эгоизм многолик, и одна из его личин — это местничество.

Психология местничества у нас мало исследована наукой. Есть романтика местничества. Есть упоение местнической деятельностью. Есть несправедливость, черствость, жестокость местничества. И есть люди, которые поднимаются на очень непростую и, я бы сказал, на очень опасную борьбу с местничеством.

Этим людям кинематограф мог бы помочь.

Думается, что Госкино вместе с ответственными партийными работниками, социоло-

гами, юристами, философами мог бы наметить перечень актуальных проблем и явлений, наподобие местничества, протекционизма, починомании, и организовать на них кинематографическое «наступление». Только при этом надо помнить, что, скажем, по такой штуке, как местничество, одной лентой чувствительно не «ударишь». Тут нужна «пачка» лент самых разных жанров, нужен кинематографический залп.

●

А где положительные герои, могут меня спросить,— они что, уже не нужны нашему кино? Нужны. И в тем большем количестве и качестве они появятся, чем более серьезных, более реальных противников мы выставим перед ними для противоборства. Кто с этим не согласен, тот хочет видеть на экране не положительного героя, а бледное его подобие.

Я не отношу себя к любителям сгущать краски. Не вызывает сомнения, что большинство наших людей работает добросовестно. Но дело в том, что меньшинство, недобросовестное меньшинство, способно сегодня, во времена НТР, нанести обществу значительно больший урон, чем когда бы то ни было. Число безответственных граждан, я полагаю, не увеличивается, однако отрицательный удельный вес каждого из них резко возрос.

В Постановлении ЦК партии по вопросам кино есть такие слова: «Показать... борьбу партии и народа за органическое соединение научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

Как для сценариста, для меня здесь главное слово — борьба. Оно говорит о том, что соединение преимуществ нашего строя с НТР — дело непростое, трудное, требующее упорных творческих усилий. Это очень существенно. Ибо я глубоко уверен: если мы беремся быть помощниками партии — надо в первую очередь приложить свои силы на тех «плацдармах» нашей действительности, где нелегко, где сложно, где идет борьба, а не там, где и без нашей помощи все благополучно.

Ленинград

Владимир Соловьев

Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному

Статья первая

I

Менее всего привлекает меня сейчас жанр некролога. Тем более он был бы неуместен спустя год после смерти В. Шукшина.

Попытка такого некролога у меня уже была — и оказалась неудачной. В прошлом году я жил две недели в Армении, и одним из результатов поездки стал литературный диалог с Феликсом Мелояном — поспорили мы с ереванским критиком, в том числе и о «Калине красной». Спор этот вылился в статью на страницах «Дружбы народов». Вот вынужденная сноска к этому спору:

«Статья эта сдавалась в набор, когда пришло скорбное известие о смерти автора «Калины красной». С болью думаем о том, что Василий Шукшин умер в расцвете сил, унеся с собой в могилу неосуществленные замыслы. Его смерть — огромная утрата. Теперь-то особенно остро чувствуешь, какое это было легкое счастье — спорить о фильме Шукшина, о живом авторе. Скрепя сердце мы решили сохранить в нашем диалоге этот спор; мы понимаем, что смерть резко переменила масштаб размышлений об этом художнике, подчеркнув важность сделанного им для всего наше-

Интерес к творчеству Василия Макаровича Шукшина все растет. Очерки, воспоминания, интервью, поток статей, хлынувший на газетные полосы как отклик на безвременную кончину выдающегося художника, сегодня уступают место монографическим исследованиям. В планах нашей редакции публикация нескольких материалов, освещающих разные стороны работ Шукшина — писателя, режиссера, актера. Статьей, публикуемой в этом номере, мы начинаем «теоретическую конференцию» о творчестве Василия Шукшина.

го искусства. Как всякий спор о живом, наш спор основывался на твердой вере, что Василий Шукшин еще так многое успеет...— *Ф. М., В. С.*».

Я еще вернусь к тому, ереванскому спору о «Калине красной», а сейчас хочу отмежеваться от второй части этой приписки.

Искусство, если оно настоящее, остается живым и по смерти художника, и грех было извиняться за спор,— может быть, Шукшин тем и интересен, что вызывает не прямой отклик, а сложный, не дублирующее эхо, но ответное размышление, порою — полемическое. И это — я убежден — было внутренним заданием лучших произведений Шукшина: его рассказы и его фильмы — приглашение к разговору.

У него не было готовых ответов, а были тревожные вопросы, которые со страниц и с экрана продолжают звучать с той же страстностью, что и прежде. Для настоящего художника нет покоя — Шукшин это чувствовал особенно обостренно, и его беспокойство, его вопросы — с нами, его читателями и его зрителями.

Смерть не отменяет необходимости спора, потому что он умер, а вопросы остались — и его вопросы к нам и наши к нему.

И смерть не переменила масштаб наших размышлений о Василии Шукшине — было бы очень грустно наблюдать, как бронзовеет его образ, как смещается представление о нем...

Будем, кстати, помнить и про отношение Василия Шукшина к собственным героям.

Он их любил, но не идеализировал.

Он размышлял над ними.

В том числе, и над Егором Прокудиным, вины с которого Шукшин не снял: показал его трагедию, но осудил его высшим судом — разума и совести.

В том числе и над Степаном Разиным — этот образ был для Шукшина итоговым, и все свои предшествующие поиски Шукшин рассматривал как предварительные этюды и эскизы к фильму про Стеньку. Может быть, он ошибался, как Александр Иванов, создавший сотни замечательных и самостоятельных полотен и рисунков, которые в конце концов привели его к «Явлению Христа народу», картине противоречивой и далеко не во всем удачной.

В искусстве важны не только цель, но и путь к ней, не только результат, а и процесс. А цель изменчива, подвижна, динамична — художник приближается к ней и теряет ее из виду...

Он успел написать о Степане Разине роман и не успел сделать о нем фильм.

Он много думал о смерти.

И думы эти были мучительные, безответные.

В рассказе «Дядя Ермолай» Шукшин описывает сельское кладбище — не в пейзажно-меланхолической интонации Василия Жуковского, но в обычной своей оголенно-вопросительной манере:

«Ермолай Григорьевич, дядя Ермолай. И его тоже поминаю — стою над могилой, думаю. И дума моя о нем — простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили? Или — не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимают иначе. Да сам я ее понимаю иначе! Но только когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?»

Другой заход к этой теме в рассказе «Жил человек» — журнал «Наш современник» с этим рассказом появился незадолго до смерти Шукшина.

«Люди вошли в палату, где лежал... теперь уж труп; телевизор выключили. Человека не стало. Всю ночь я лежал потом с пустой душой, хотел сосредоточиться на одной какой-то главной мысли, хотел — не понять, нет, понять я и раньше пытался, не мог,— почувствовать хоть на миг, хоть кратко, хоть как тот следок тусклый,— чуть-чуть бы хоть высветлилось в разуме ли, в душе ли: что же это такое было — жил человек... Этот и вовсе — трудно жил. Значит, нужно, что ли, чтобы

мы жили? Или как? Допустим, нужно, чтобы мы жили, но тогда зачем не отняли у нас этот проклятый дар — вечно мучительно и бесплодно пытаться понять: «А зачем все?» Вот уж научились видеть, как сердце останавливается... А зачем все, зачем?! Жить уж, не оглядываться, уходить и уходить вперед, сколько отмерено. Похоже, умирать-то — не страшно».

И так, и этак крутил Шукшин тему «смерти», заходил к ней с разных сторон, то посмеивался, а то задумывался, все понять пытался, что же она такое — посторонний жизни предел, чужое, чуждое и враждебное жизни, или все-таки какая-то ее часть, конечная остановка на пути, отбрасывающая странный и недолгий отсвет на прожитое.

Смерть не входит в наши планы — прогнозируя и планируя, мы игнорируем ее, забываем о ней.

У Мишеля Монтеня в «Опытах» есть глава «О том, что нельзя судить, счастлив ли кто-нибудь, пока он не умер», а в ней такие слова:

«Вот почему это последнее испытание — окончательная проверка и пробный камень того, что совершено нами в жизни. Этот день, говорит один древний автор, судит все мои прошлые годы».

Шукшин словно бы «репетировал» смерть в своих рассказах и фильмах.

В рассказе «Алеша Бесконвойный» герой «серьезно вдумывался в жизнь: что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось? Он даже напрягал свой ум так: вроде он залетел — высоко-высоко — и оттуда глядит на землю... Но понятней не становилось...»

В рассказе «Как помирал старик» смерть приходит к человеку просто, обыденно, и старик ее воспринимает спокойно, как будто ему не впервые помирать.

В рассказе «Залетный» умирающий Саня ожесточается, бунтует, плачет...

Егор Прокудин погибает неожиданно, подкошенный смертью в самый разгар жизни.

Сам Шукшин был недоволен трагическим финалом своего фильма — смерть Егора получилась случайной, а была в представлении Шукшина предсказуемой.

В фильме «Странные люди» Шукшин показывает видение Василия Рязанцева: Рязанцев присутствует на собственных похоронах.

Шукшин поручил Всеволоду Санаеву то, с чем сам не справился — свои думы о смерти, как будто бы можно смертному с этими думами справиться вообще! Да, эта сцена «эстрадно-шутовская», точнее — карнавальная, когда мысли о смерти с высокого регистра спускаются в самый низкий, из трагедии выводятся в фарс, и смех разрешает то, что не может разрешить мысль. Об этом подробно написано М. Бахтиным в связи с народной культурой средневековья и Ренессанса.

Трагическое и смешное расположены близко друг от друга, расстояние между ними не больше, чем между королем Лиром и его Шутом.

Василий Шукшин это понимал, как художник.

Вблизи со смертью шутит, ерничает, веселится и устраивает фарсовые розыгрыши с переодеванием Егор Прокудин.

Шутит Стенька — не озорно шутит, не весело, а тяжело, трудно, мучительно. Шутит, когда вроде бы уже не до шуток, но когда единственное, что остается — смех, но и смеха не получается...

Из трех частей романа «Я пришел дать вам волю» одна, последняя, посвящена поражению Разина, его гибели. Шукшин дает своему герою возможность длительной — перед смертью — и аналитической оглядки на свою жизнь, беспристрастного над собой суда...

Мы не знаем, как бы разработал Шукшин эту важную для него тему в задуманном фильме.

Шукшин работал в кино и в литературе параллельно — это было нелегко, и я не стану повторять здесь легкомысленные рассуждения о триединстве Шукшина.

Как распределялись смежные профессии у Шукшина? Чем была для него эта работа по

совместительству — радостью или мучением, необходимостью или компромиссом?

Болгарский журналист Спас Попов беседовал с Шукшиным во время съемок фильма «Они сражались за Родину». Вот что сказал Василий Шукшин за несколько месяцев до смерти:

— Я лишний раз убедился, что занимаюсь не своим делом. Сейчас я должен подумать о коренном переустройстве своей жизни. Наверное, придется с чем-либо распроститься — либо с кино, либо с театром, либо с актерством. А, может быть, и с московской пропиской... Суета! Стремление схватить всего понемногу — вот что мной руководило. Эта суета многих губит... Больше всего меня тревожит вопрос — где же писатель Шукшин? Писатель в конце концов остается главным для меня... Надо работать! И оставить суету — кино, пьесы, актерство, сценарий и прочее.

Вот другая запись той же, по-видимому, беседы — прямо с магнитофонной ленты — Григория Цитриняка:

— Надо, наверное, прекращать заниматься кинематографом. Для этого нужно осмелеть и утвердиться в мысли, что литература — твое изначальное и главное дело. Я как-то не могу еще отважиться...

Так думал Василий Шукшин под конец жизни, но иначе, когда дебютировал — как актер, как прозаик, как режиссер. Он вошел в искусство с другим настроением и набросился на его виды и жанры с жадностью, а утолить свой «голод» так и не смог: в семидесятые годы он дебютирует как театральный драматург, и уже после смерти «Наш современник» печатает его притчу-сказку.

Художник — фигура стремительная, непостоянная: он неравен сам себе, неравны его начала и концы, его координаты в мире изменчивы. И читатель часто за художником не поспевает: по привычке ищет его там, где его уже нет.

Человек течет, и в нем есть все возможности, считал Лев Толстой.

Сколько жизней проживает человек за свою жизнь?

Когда Григорий Цитриняк спросил у Шукшина про его фильм «Живет такой парень», то в ответ услышал:

— Больно благополучный...

Передо мной две книги Василия Шукшина: первая — «Сельские жители», и последняя — «Беседы при ясной луне». Они контрастны настолько, что кажется: их писали разные люди.

1963—1974 — всего одиннадцать лет!

«Сельские жители», как и первый фильм Шукшина,— книга безмятежная, светлая. В этом ее прелесть и в этом ее ограниченность. Можно понять, почему создатель Егора Прокудина раздражался на Пашку, своего кинопервенца — «классный водитель» был теперь чужим Шукшину человеком. Хотя согласиться здесь с Шукшиным трудно.

Первая и последняя (прижизненная) книги Шукшина так же контрастны, как первый и последний его фильмы: «Живет такой парень» и «Калина красная».

Может быть, в последний год он даже слишком сурово относился к своему прошлому: из фильмов признавал только «Печки-лавочки» и «Калину красную». Я, к примеру, уверен, что совершенно незаслуженно он предал забвению свой фильм «Странные люди».

Из всех фильмов Василия Шукшина этот наиболее близок его прозе: не только тематически и сюжетно, но и структурно. Он тесно примыкает к шукшинским журнальным циклам уже самим характером комбинации в одном фильме трех кинорассказов, самый сильный из которых, по-моему, «Роковой выстрел» (в литературном варианте «Миль пардон, мадам!»).

В основе всех трех кинорассказов лежит анекдот, но если в «Братке» анекдот всего лишь забавен, в «Думах» излишне нравоучителен и приближен вроде бы к притче, а скорее к басне, то в «Роковом выстреле» под анекдотическим сюжетом обнаруживаются трагическая подоплека, подспудная драма, подводное течение, которые артист Евгений Лебедев выводит наружу, на поверхность. «Роковой выстрел» — это трагический анекдот, в нем le flottement du sens, колебание смысла, еще точнее — целая амплитуда коле-

баний в наших зрительских чувствах: от брезгливости к деревенскому Хлестакову до сочувствия к уязвленной и комплексующей его душе, от смеха до слез, от фарса до трагедии.

В остальных новеллах «Странных людей», как, кстати, и в фильме «Ваш сын и брат», Шукшин-режиссер симплифицирует Шукшина-прозаика, а в «Роковом выстреле», пожалуй, наоборот: усложняет литературный первоисточник, переводит его в иной, более высокий художественный регистр.

Для чего Шукшину понадобилось дублировать свои литературные сюжеты на экране? Я думаю, что помимо всего прочего, это была проверка их жизнеспособности, неумолчное желание с помощью кинематографа вернуть в жизнь образы, из нее писателем изъятые. На экране литературные сюжеты становились наглядными, объемными, реальными и одновременно — упрощенными.

В «Роковом выстреле» занятный рассказец «Миль пардон, мадам!» прозвучал как трагикомедия.

У его героя Броньки Пупкова есть коронная байка о неудавшемся покушении на Гитлера, история фантастическая, но пьянящая воображение Броньки и преображающая и его существо и его существование. Без этой байки жизнь Броньки лишится смысла, ибо он, как и многие другие герои Шукшина, человек «ложного воображения», если воспользоваться словами Платона из «Тимея». «С меня довольно сего сознанья...» — говорит барон Филипп в «Скупом рыцаре». Так вот — шукшинские герои живут скорее сознанием, чем реальностью, скорее воображением, чем действительностью. К примеру, шорник Антип Калачиков в рассказе «Одни» имеет заветную балалайку, и это есть его бессловесная глубокая любовь всей жизни — балалайка. Так для Броньки его байка — как балалайка для Антипа.

Евгений Лебедев сумел сделать для Шукшина то, что не смогли, на мой взгляд, другие артисты в этом фильме. Он дал в одном человеке двух: заурядного и усредненного Броньку Пупкова и преображенного, возвышенного над собой и над миром человека, вымысел для которого реальнее окрестной действительности.

Бронька в исполнении Евгения Лебедева синхронен Шукшину и параллелен новым его героям, в которых так переплетено, перепутано низкое и высокое! Ведь в самом деле поразителен рассказ Броньки — брехня, хвастовство, демагогия и одновременно такое искреннее и высокое чувство, что за душу берет! Потому что уже невозможно смеяться, когда Бронька, «войдя в роль» и забыв обо всем на свете, сплетая настоящее чувство и газетную фразу (в которой тоже затвердело, окаменело, превратилось в сгусток настоящее чувство), плача и задыхаясь, кричит:

— Смеешься, гад! Дак получай за наши страдания!.. За наши раны! За кровь советских людей!.. За разрушенные города и села! За слезы наших жен и матерей!..— Бронька кричит, держит руку, как если бы он стрелял. Всем становится не по себе.— Ты смеялся?! А теперь умойся своей кровью, ты, гад ползучий!!!

Цитирую рассказ — в фильме, по-моему, эта сцена звучит сильнее.

Во всяком случае, на мой взгляд, в «Роковом выстреле» прозаик Шукшин был опережен — впервые! — режиссером Шукшиным.

А то, что они были соперники, а не только друзья-товарищи,— для меня несомненно.

Новый герой Шукшина окончательно откристаллизовался в книге «Характеры».

Жанровое единство этой книги основано было на недосказанности, на отточиях, на распахнутой композиции каждого рассказа. Единство этой книги таково, что напечатанные уже после ее выхода (1973 год) в «Неделе», «Нашем современнике», «Звезде», «Авроре» рассказы свободно к ней примыкали и дополняли ее, то есть втягивались в ее мощное магнитное поле: не сборник, а именно книга, книга-цикл.

А недосказанность, эскизность, фрагментарность — эти качества тем более необходимы, что герметически замкнутый рассказ не нуждается в добавлениях и в активную семантическую связь с другими рассказами вступить не может.

Цикл рассказов — это своеобразный жанр. Как, впрочем, и цикл кинорассказов.

Этот жанр Василий Шукшин искал и в литературе и в кинематографе.

Чуткий художник, заинтересованный в книге как в жанре, а не как сборнике, Василий Шукшин вместо жирной точки ставил в конце рассказа неопределенное, но обещающее многоточие.

— Вот ведь сколько домов!..— раздумчиво, не глядя на жену, говорил Макар.— И в каждом дому — свое. А это — только одна деревня. А их, таких деревень-то, по всей России — оё-ёй сколько!..

— Много,— соглашалась жена.

— Много,— вздыхал Макар.— Много.

Эта множественность современной отечественной жизни не только тревожит воображение героев Шукшина, но увлекает и самого писателя, и форма к н и г и р а с с к а з о в — даю эти слова в разрядку как определение жанра — казалась ему равносильной замыслу: охватить взглядом и осмыслить многоликую современность русской жизни. Не эпос, но и не рассказ — сумма рассказов, их художественная и идейная целокупность: количество, ставшее качеством.

Рассказы эти далеко неравноценны: есть очень сильные, есть слабые, есть глубокие и поверхностные, оригинальные и банальные; короче — разные. Но их уже по отдельности не воспринимаешь, а как частицы целого, как главы единой книги, и естественно, что такую книгу на одном дыхании и на одном уровне написать немыслимо, невозможно.

О Шукшине же — при всем разнообразии критических отзывов на его произведения — писали именно как об авторе множества рассказов, в то время как перед читателем автор нескольких «книг рассказов» — это уже совсем другое дело.

Шукшин, а вслед за ним и критики, конечно же, преувеличивали разнообразие представленных в его рассказах людских характеров, человеческих типов. Какой там Лабрюйер — не характеры и нравы нынешнего времени, а беспокойное, нервное отношение человека к окрестному миру — вот что интересовало Шукшина! Да и безыскусность, ненарочитость наблюдений — тоже все-таки мнимая. Перед нами писатель, остро, напряженно и тенденциозно (то есть страстно) размышляющий над опорными вопросами бытия. Шукшин не бытовик, а с м ы с л о в и к, и проза его сущностная, а не только фактографическая. Поэтому реальность внешнего мира дана в его рассказах с поправкой на другую реальность — воспринимающего аппарата: самого ли писателя или его героя. Реальный мир не искажен, он словно бы процежен и отобран в наиболее узловых и драматических своих моментах. И тайна Шукшина в том, что бесчисленные его герои — это не только галерея типов, но, при определенном взгляде, еще исследование одного характера, в различных вариантах, в разных проявлениях и ситуациях — от деревенского краснобая Глеба Капустина до государственного человека Н. Н. Князева.

«Глеб Капустин — толстогубый, белобрысый мужик сорока лет, начитанный и ехидный» (рассказ «Срезал»).

«Веня Зблицкий, маленький человек, нервный, стремительный...» (рассказ «Мой зять украл машину дров!»).

«Макар глубокомысленно думал, глядя в улицу, потом говорил. Похоже, всю правду, какую знал про себя» (рассказ «Непротивленец Макар Жеребцов»).

«Вообще, это не шалопайство у Генки, а полная его — демонстративная — свобода, раскованность. Будучи этак раскованным, он и шарахался по жизни, как по загону, сшибал столбики, ранился и злился» (рассказ «Гена Пройдисвет»).

Это прямые характеристики, а вот как проявляются герои Шукшина в разговорах:

— У тебя же золотые руки! — скажут ему.— Ты бы мог знаешь как жить!.. Ты бы как сыр в масле катался...

— А я не хочу, как сыр в масле. Склизко (рассказ «Мастер»).

— Но у человека есть также — душа! Вот она, здесь,— болит!— Максим показывал на грудь.— Я же не выдумываю! Я элементарно чувствую — болит (рассказ «Верую!»).

Герои Шукшина обо всем имеют собствен-

ное мнение, причем не только о близлежащем, но и о далеком. Они стремятся сами осмыслить ситуацию и соответственно личным представлениям ее изменить. Их волнуют и дела колхозные, и литературные, и государственные, и мировые. «Мне бы — в большом масштабе, советы-то давать, у меня бы вышло. Ну, подучиться, само собой... У меня какой-то зуд на советы. Охота учить, и все, хоть умри»,— говорит Макар Жеребцов.

Отец Генки Пройдисвета объясняет сыну: «Мужик, он ведь как: достиг возраста — и смяк телом. А башка ишо ясная — какие-нибудь вопросы хочет решать. Вот и начинается: один на вино напирает — башку туманит, чтоб она ни в какие вопросы не тыркалась, другой... Миколай вон Алфимов, знаешь ведь его?— историю колхоза стал писать! Кто куда, лишь бы голова не пустовала. А Григорий наш, вишь, в бога ударился...»

Здесь как раз и указаны три основных характера, разрабатываемых Шукшиным, а точнее амплитуда эмоциональных колебаний одного и того же характера,— сам Генка Пройдисвет дает своей судьбой одну лишь поправку к словам отца: дело не в возрасте, но в каком-то особом переломном моменте, который может наступить и в тридцать, и в пятьдесят, и в семьдесят — когда человек вроде бы вдруг, ни с того ни с сего ощущает мучительное желание понять самого себя и свое положение в мире.

Генка Пройдисвет — бегун, шалопутный парень, и фамилия у него вполне подходящая: Пройди — свет. Он пытается разобраться в жизни и болезненно реагирует на ложь: отсюда его стычка с елейно-набожным дядей Гришей. Жизнь для него — сплошные вопросительные знаки.

В книге «Характеры» дважды появляется и сам автор. Один раз в качестве невольного соглядатая чужой жизни (рассказ «Петя»), другой — в качестве мемуариста (рассказ «Дядя Ермолай»). «Присутствие» автора не только придает документально-правдоподобный характер всей книге, но и создает особую перспективу, как на старинных полотнах, когда художник в многофигурной композиции помещал еще где-нибудь сбоку и собственный автопортрет — с мольбертом и кистью в руках.

Выбор героев происходил у Шукшина по сугубо личным причинам — по аналогии с собственными раздумьями о жизни.

Кто на кого похож — герои на автора или автор на героев?

В чем причина внезапного самоличного появления автора на страницах своей прозы, его неуемное желание заявить о своей позиции самому, не прячась за спины героев?

Ответ на этот вопрос Василий Шукшин дал в кинематографе, когда взялся исполнить главную роль в своем фильме «Печки-лавочки».

II

Зачем понадобилось Шукшину играть в собственном фильме?

Это не праздный вопрос.

Может быть, дело в недоверии к актеру: кинематограф — массовое искусство не только по аудитории, но и по методу воспроизведения реальности, и герой — «рупор автора» получился бы, наверно, иным, если бы его роль исполнял не автор фильма, а один из соавторов — актер? Да, но помним же мы, как беспрецедентный по автобиографизму образ Гвидо Ансельми в «$8^1/_2$» режиссер Федерико Феллини поручил актеру Марчелло Мастроянни. Здесь, однако, иное: у Феллини — автобиографизм героя и сюжета, у Шукшина — личное, страстное авторство идеи фильма. Шукшин в «Печках-лавочках» — публицист, и личное участие в фильме показалось ему необходимым и оказалось оправданным. Шукшин выбрал наиболее результативный путь, воспользовавшись своей актерской профессией.

И вот перед зрителем во весь широкий экран предстает автор и герой фильма — и каждый взмах косы словно бы заполняет фильм эпической мощью: просторный пейзаж даже не фон, а часть человеческой души, и косьба — не работа, а некое высокое, очищающее душу действо, и зритель будет прав, если припомнит толстовского Левина за подобным же занятием, с той только поправкой, что Ивану не

надо опрощаться, его связь с землей — с рождения: постоянная и естественная.

Однако натурфилософский этот пролог — отнюдь не эпиграф к фильму. Шукшин мог бы развернуть этот зачин сюжетно и протянуть сквозь фильм, но не сделал этого, уйдя тем самым от распространенной банальности и, на мой взгляд, весьма опасной для художника.

Скажем так — привожу стихи, ибо они нагляднее прозы и не позволят автору этой статьи «растекаться по древу»:

Кошу размашисто, стараюсь,
Стелю в траве широкий след.
Спешу, как будто пробиваюсь
Туда к нему сквозь толщу лет.
Кошу... Трава у ног дымится,
И я у лета на краю...
Не к деду я хочу пробиться,
А в суть крестьянскую свою.

Это стихи из журнала «Молодая гвардия» — достаточно типичные и достаточно программные для вполне определенного направления, бытовавшего в нашей поэзии. Деревня — некий заповедный остров, которого не коснулись ни время, ни история. Как говорится, тишь да гладь да божья благодать. Мир кажется простым, вечным, односюжетным и бесконфликтным. Город — исчадие ада, деревня — парадиз, отдохновение для усталой души поэта.

Позволю себе усомниться в возможности подобного: иллюзию стихотворец принимает за реальность. Канувшая вроде бы в Лету теория бесконфликтности неожиданно возродилась сейчас в деревенских идиллиях — блажен, кто верует, да не тот, кто делает вид, что верует! Александрийская буколика с пастухами и пастушками в рубахах и сарафанах — сегодня это даже не идиллия, а иллюзия идиллии, легковесная литературная мистификация. И потом не хватит необитаемых островов для новоявленных Робинзонов Крузо!

Когда-то ведь считали, что и атом неделим, и есть последняя субстанция всего живого и неживого. Понятия дифференцируются, и первоочередная задача искусства — разъять банальные сочетания и за фасадом лубочных картинок увидеть реальную жизнь. Художник смотрит в мощный микроскоп и наблюдает движение, смену, борьбу там, где невооруженный глаз видит застывшее явление.

Цветные же очки хороши для пляжных прогулок, а не для художественного исследования жизни.

Шукшин своим фильмом ведет полемику с ретроспективной тенденцией отечественной литературы и искусства. Иван попадает из деревни в Москву — впервые. Путешествие Ивана и его жены — необычное, водевильное, с массой нелепых и веселых приключений. Под воздействием новых впечатлений Иван теряется совершенно. Насколько естествен и уверен он с косой в руках, настолько же поначалу неловок и искусствен с попутчиками по вагону. Он слишком обостренно чувствует свое социальное равноправие и «лезет в бутылку», отстаивая его даже тогда, когда никто вроде бы его и не опровергает. Амплитуда его настроенческих колебаний поразительна: от деревенской спеси до самоуничижения перед «цивилизацией». Приводит это к тому, что он легко сходится с железнодорожным воришкой и оскорбляет вполне благообразного и доброжелательного профессора-фольклориста.

Куда и зачем едет Иван? Заслуженно отдохнуть месяц с женой на юг? Заключительные южные кадры займут всего несколько минут киновремени, а куда важнее для Шукшина разговоры Ивана и его жены с вагонными попутчиками. При всей кинематографичности, фильм Шукшина — разговорный, диалогический, литературный.

Так было, впрочем, и с предыдущим его фильмом — «Странные люди».

Иван принадлежит к той же породе странных людей — чудаков, правдолюбцев и фантазеров. Человек вообще странен, и один не похож на другого; вспомним хрестоматийное: «Я странен, а не странен кто ж?..»

Странные люди, по Шукшину, — это индивидуальные люди. Человек — существо не только природное, но и историческое, это и есть вернейший залог его движения.

Иван — «странный» человек не только в поезде и в Москве, но и в родной деревне. Он — думающий человек, настойчиво, напряженно, страстно осмысляющий необычность и сложность окрестной жизни.

Медленно движется съемочная камера, выхватывая из массы провожающих лица Ивановых земляков — мужские, женские, девичьи, старческие — странные лица, необычные, не похожие друг на друга. Нет, оказывается, такого общего, неделимого понятия — «деревня», а есть «странные люди», ее населяющие, как и в городе «странные люди», как и на всей земле не похожие друг на друга, счастливые и несчастные, грустные и веселые с т р а н н ы е л ю д и.

Есть в «деревенском» начале фильма поразительная сцена, хотя и снятая мимоходом, скороговоркой, в ряду других, без особого смыслового нажима. Но такова режиссерская манера Шукшина: выдуманный, анекдотичный сюжет он соединяет с натурными съемками, чтобы подтвердить всамделишную и несомненную реальность анализируемой проблемы. Он мог бы подробнее задержаться на семантически важном эпизоде. Но естественную правду он предпочитает нарочитости, предвзятости, умыслу. Он сталкивает явления друг с другом — и оставляет зрителя в одиночестве, чтобы тот мог самостоятельно поразмыслить над затронутыми проблемами. Размышляющий кинематограф Шукшина в зрителе ищет собеседника, соучастника раздумий — поэтому так не императивен, тактичен и объективен его режиссерский стиль. Сталкивая явления, вскрывая конфликтные ситуации, Шукшин предпочитает сам оставаться вроде бы в стороне — чтобы зритель чувствовал себя свободным самостоятельно и независимо решать поставленные вопросы.

А эпизод этот вот какой.

На проводах, в разгар танцев, разговоров, криков и споров, возникает, образуя вокруг себя акустику удивленной и настороженной тишины, женский голос, чисто, старинно и возвышенно выводящий поразительную какую-то песню, силой высокого и прекрасного чувства преобразующий все окрест во что-то невиданное и вечное. Такова странная сила одинокой, тоскливой, упоенной русской песни, что в считанные секунды мы успеваем заново просмотреть и иначе оценить уже виденные лица гостей и сквозь бытовые и суетные черты обнаружить в них — под влиянием этой песни — что-то еще такое, что роднит их с эпосом, с былиной, с историей, с вечностью. Да и гости, слушая эту песню, с молчаливым удивлением прислушиваются к самим себе, ищут связи — оборванные и забытые. И припоминание это выдержать долго невозможно, и вот чей-то решительный голос перебивает старинный речитатив и разряжает напряженную атмосферу вполне пристойной, апробированной и стертой песенкой — «Парней так много холостых, а я люблю женатого...». Ретроспективное преображение прервано, но мы уже успели оценить галерею выхваченных из жизни лиц — не только как неореалистическую картинку, но еще и как длительную, бесконечную почти фреску, на мгновение вырванную из тьмы веков.

Старинное и новое переплетено тесно, конфликтует, спорит, сосуществует. Человек не сегодня родился, и взмах косаря кажется потому вечным. Но помимо косы есть еще и трактор, помимо старинной песни — новая жизнь. Здесь не антагонизм, а диалектика — душевных состояний и реального общежития. Куда как легче переодеть всех героев в сарафаны и кафтаны, или другая крайность: начисто вытравить из них — во имя современности! — тот старинный, «источниковый» лад, который есть в них, запрятанный глубоко и прочно. Все это пути наименьшего сопротивления, паллиативы, уход от правды и от действительности.

Важно, впрочем, понять и эту защитную способность нашего мышления подменять противоречивую действительность ее упрощенной, но гармоничной моделью; Альберт Эйнштейн написал об этом так:

«Человек стремится каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира; и это не только для того, чтобы преодолеть мир, в котором он живет, но и для того, чтобы в известной мере попытаться заменить этот мир созданной им картиной. Этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему. На эту картину и ее оформление человек переносит центр тяжести своей

духовной жизни, чтобы в ней обрести покой и уверенность, которые он не может найти в слишком тесном головокружительном круговороте собственной жизни».

Василий Шукшин старается освободиться сам, а заодно освободить своих героев от предвзятых схем — удобных для лицезрения, но неприемлемых для познания. Он пытается показать жизнь многомерной, изменчивой, сложной, избегая прямого морализирования.

В фильме три сюжетных пласта — деревенский («фреска»), железнодорожный («водевиль») и наименее удавшийся — московский («медитация»). Фактически это как бы три новеллы с участием одного героя — Шукшин не дублирует, а развивает структуру своего предыдущего фильма. Концепция фильма развертывается, как философский трактат: теза, антитеза, синтез. В московской новелле поэтому находят завершение мотивы двух предыдущих рассказов, но завершение не окончательное и бесповоротное, а снова размышляющее, хотя и несколько все-таки скомканное. И когда одновременно с интересом к народным источникам (языковым, этнографическим, художественным) у одного из героев фильма вдруг возникает вопрос: «А нет ли тут своеобразного деревенского высокомерия?», когда рядом с декоративной галереей самоваров висит рисунок Пикассо, когда растерянный, удивленный и счастливый Иван ходит по столичным улицам,— проблема «город — деревня» возникает наново, но уже не как наивное противопоставление, а как связь — сложная, до конца не выясненная, но существующая реально.

Когда-то, в послевоенные годы, Борис Слуцкий написал об этом замечательное стихотворение — о том, как глядят командированные на Москву:

И старые и малолетние
Глядят на бронзу и гранит,—
То с горделивым удивлением
Россия на себя глядит.
Она копила, экономила,
Она вприглядку чай пила,
Чтоб выросли заводы новые,
Громады стали и стекла.
И нету робости и зависти
У этой вот России к той,
И та Россия этой нравится
Своей высокой красотой...

Время идет, жизнь меняется, и в аналогичной ситуации Василий Шукшин нашел иную уже меру истины, добра и поэзии. У Слуцкого — государственная точка зрения на частного человека, у Шукшина — точка зрения частного человека — в том числе и на государство. Его медитативный, лирический фильм одновременно публицистичен и социален.

Как и его рассказы.

Вспомним еще раз шукшинские раздумья над могилой колхозного бригадира — дяди Ермолая.

Исследовательский, аналитический пафос Шукшина таков, что привычная характеристика «труженик, добрый, честный человек» для него недостаточна. И не только для него, но и для его героев — жизнь должна быть освещена (и освящена!) каким-то еще высоким светом. Застывшие ситуации, пусть даже благополучные, героев Шукшина не устраивают. Они поступают вроде бы даже во вред себе, но настойчиво, упорно, упрямо ищут истину. По природе своей они «самоеды», хотя внешняя биография у них может быть вполне удачливой.

Великолепно знавший современную русскую жизнь, Шукшин подходил к ней сложно, дифференцированно, конфликтно и проблемно. Вот признание самого писателя:

«Так у меня вышло к сорока годам, что я — ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже — не между двух стульев, а скорей так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшновато. Долго в таком состоянии пребывать нельзя, я знаю — упадешь. Не падения страшусь (какое падение? откуда?) — очень уж, действительно, неудобно. Но и в этом моем положении есть свои «плюсы»... От сравнений, от всяческих «оттуда — сюда» и «оттуда — туда» невольно приходят мысли не только о «деревне» и о «городе» — о России».

Такое же «неудобное» положение у героев Шукшина — бегунов, перекати-поле, пройди-светов. Они живут в отрыве — не от деревни, а от ее прошлого, потому что и сама деревня в отрыве от него.

Они сложно, противоречиво соединяют в себе историю и современность, город и деревню, они сравнивают, сопоставляют, оценивают, размышляют, рефлектируют — они думают о своей стране.

Своеобразным эпилогом к книге «Характеры» и прямой параллелью к фильму «Печки-лавочки» мог бы послужить напечатанный в «Нашем современнике» (1973, № 9) рассказ Шукшина «Штрихи к портрету. Некоторые конкретные мысли Н. Н. Князева, человека и гражданина» — может быть, самый поразительный его рассказ.

В этом рассказе, как и в «Печках-лавочках», Василий Шукшин предпочитает прямой разговор с читателем: большую его часть занимают раздумья авторского героя о человеке, о времени, о государстве. Спустя несколько месяцев после смерти Шукшина «Наш современник» напечатает его сказку-притчу «До третьих петухов»: фольклорный камуфляж в ней понарошку — он не скрывает, а обнажает. Пусть эта притча Шукшину не удалась — аллюзионный план довлеет над ее художественной структурой, в конце концов подминает ее под себя, но тенденция характерна: Шукшин в последние годы стремился к публицистике, и, может быть, именно с этим связано то неимоверное количество интервью, которое он успел дать журналистам? Он торопился, а времени и в самом деле оставалось мало — до третьих петухов только...

«Штрихи к портрету» были произведением наиболее адекватным новым задачам, поставленным Шукшиным перед собой, хотя главный герой был скорее итоговым, собирательным из предыдущих шукшинских «мыслителей», прямым их «родственником».

Как здесь не вспомнить въедливого резонера Глеба Капустина из рассказа «Срезал».

Или самолюбивого демагога «непротивленца» Макара Жеребцова с его неистребимым унтерпришибеевским духом и опасными замашками.

Или «гыранитного» зятя старухи Кандауровой в рассказе «Письмо», который «все думает чего-то, газетами без конца шуршит...» и тем самым вызывает неодобрение тещи: «Чего думать-то, об чем? Ладно бы, думал, думал — додумался: большим начальником сделался, а то так, сбоку припека. Чего уж тада и утруждать ее, головушку-то, еслив она не приспособлена для этого дела. Нечего ее и утруждать».

Или «башковитого» старика Баева, который и вообще считает себя — по причине своей башковитости — не крестьянского замеса: «Я уж думаю: не приспала ли меня мать-покойница с кем другим?.. Я вот думаю: мериканцы-то у нас тут тада рылись — искали чего-то в горах...» («Беседы при ясной луне»).

Или молодого юриста Ваганова — «...вот уже второй день я хожу сам не свой: весь в мыслях»; или паромщика Филиппа Тюрина, слушающего по радио последние известия,— «Старуха не одобряла в муже его увлечение политикой, больше того, это дурацкое увлечение раздражало ее»; или шофера 1-го класса Ивана Петина с его «раскасом», в котором семейные неурядицы поставлены в прямую зависимость с убытком «государству».

Николай Николаевич и похож на этих героев, и не похож на них: знакомый незнакомец. Думаю, что ближе всего он не другим героям Шукшина, но самому Шукшину: как в «Печках-лавочках», в рассказе «Штрихи к портрету» Шукшин обнаруживает публицистическую тенденцию и поручает ее авторскому наместнику.

Николай Николаевич Князев, живя в райгородке и ремонтируя телевизоры, заполнил восемь общих тетрадей своими мыслями о государстве и о смысле жизни. Но что поразительно, к кому бы он ни обращался, все смотрят на это его «литературное» занятие как на чудачество — причем чудачество опасное и чреватое последствиями. Даже жена Князева Алевтина относится к чудачеству мужа с грустью и опаской.

«Пиши, пиши,— говорила Алевтина грустно. Она больно переживала эту неистребимую, несгораемую страсть мужа — писать, писать и писать; ненавидела его за это, стыдилась, умоляла — брось! Ничто не помогало. Николай Николаевич сох над тетрадями...»

«Государство — это многоэтажное здание,

все этажи которого прозваниваются и сообщаются лестницей, — записывает Н. Н. Князев.— Причем, этажи постепенно сужаются, пока не останется наверху одна комната, где и помещается пульт управления.

...Представим себе, грешным делом, это огромное здание в разрезе. А население этажей — в виде фигур, поддерживающих этажи. Таким образом, все здание держится на фигурах. Для нарушения общей картины представим себе, что некоторые фигуры на каком-то этаже — «*х*» — уклонились от своих обязанностей, перестали поддерживать перекрытие: перекрытие прогнулось. Или же остальные фигуры, которые честно держат свой этаж, получат дополнительную нагрузку: закон справедливости нарушен...»

Еще раз вспомню Бориса Слуцкого,— думаю, совпадения Василия Шукшина с ним не случайны.

У Слуцкого есть свой Николай Николаевич Князев — в стихотворении «Косые линейки» (привожу с сокращениями):

Косолинейная — в стиле дождя —
ученическая тетрадка.
В ней сформулировано кратко
все,
до чего постепенно дойдя,
все,
до чего на протяжении
жизни
додумался он,
что нашел.
В ходе бумажного передвижения
это попало ко мне на стол.
...Впрочем, подробности эти — технические.
Мысли же — мученические.
Сам дописался,
додумался сам!
Сам из квартиры своей коммунальной
с робкой улыбкой машинальной
вызовы посылал небесам.
...Я постараюсь уже,
чтобы Москва,
Я поработаю,
чтоб Россия
тщательно прочитала слова,
вписанные в линейки косые.

Собственно, забота Василия Шукшина о том же — он хочет, чтобы мысли государственного человека Николая Николаевича Князева узнала вся Россия:

«Я родился в бедной крестьянской семье девятым по счету. Само собой, ни о каком образовании не могло быть речи. Воспитания тоже никакого. Нас воспитывал труд, а также улица и природа. И если я все-таки пробил эти пласты жизни над моей головой, то я это сделал сам. Проблески философского сознания наблюдались у меня с самого детства... Так постепенно я весь проникся мыслями о государстве. Я с грустью и удивлением стал спрашивать себя: «А что было бы, если бы мы, как муравьи, несли максимум государству!» Вы только вдумайтесь: никто не ворует, не пьет, не лодырничает — каждый на своем месте кладет свой кирпичик в это грандиозное здание... Когда я вдумался во все это, окинул мысленно наши просторы, у меня захватило дух. «Боже мой,— подумал я,— что же мы делаем! Ведь мы могли бы, например, асфальтировать весь земной шар! Прорыть метро до Владивостока! Построить лестницу до луны!» Я здесь утрирую, но я это делаю нарочно, чтобы подчеркнуть масштабность своей мысли. Я понял, что одна глобальная мысль о государстве должна подчинять себе все конкретные мысли, касающиеся нашего быта и поведения.

И я, разумеется, стал писать. Я не мог иначе. Иначе у меня лопнет голова от напряжения, если я не дам выход мыслям».

III

...А спор наш в Ереване, о котором я упомянул в начале статьи, был вот о чем — привожу ту его часть, которая касается «Калины красной» — не по публикации в «Дружбе народов» (1974, № 12), а по записям, сделанным мною во время спора.

Добавлю, что спор этот записан при жизни Василия Шукшина.

И еще добавлю, что это спор не только с Феликсом Мелояном, но и с самим собой, и читатель, следуя за сюжетом этой статьи, увидит еще, как м е н я л с я характер авторских раздумий, вызванных к жизни прозой и кинематографом Василия Шукшина: споря с Мелояном, я отстаивал суждения, которые сам же спустя несколько месяцев опроверг.

Ф е л и к с М е л о я н. ...Легче сконструировать модель прекрасного человека, чем обнаружить прекрасное в реальном человеке — жестоком, несправедливом, каком угодно.

Возьмем хотя бы фильм Василия Шукшина «Калина красная». Егор Прокудин вроде бы зверь — и не только по преступной своей биографии, но и по характеру, однако Шукшин находит в нем человека и жалеет его!

Владимир Соловьев. А меня, знаете, что смущает в этом фильме? Несовпадение между моим отношением к Егору Прокудину и шукшинским. Василий Шукшин с ним сливается полностью, расстояние между автором и героем исчезло, автор жалеет героя, как самого себя, к тому же смерть Егора Прокудина создает вокруг него ореол мученичества. Я бы даже сказал, что Егор Прокудин в фильме идеализирован, в то время как, на мой взгляд, он требует более беспристрастного и строгого анализа. Необходимо было отчуждение, остранение, а его-то и не оказалось. Режиссер Шукшин совершил ошибку при распределении ролей, поручив роль Егора Прокудина актеру Василию Шукшину.

Феликс Мелоян. Но вы нарушаете «правила игры»! Художника надо судить по законам, им самим над собою признанным, а вы вырываете героя из структуры фильма, из его контекста, изолируете от окрестного мира и осуждаете как живого человека. Вы говорите, что Василий Шукшин сливается с Егором Прокудиным полностью, и рассматриваете это как недостаток, а, на мой взгляд, такое слияние — свидетельство прекрасной игры Шукшина-актера. В том-то и дело, что Шукшин показал человека сложного, неприятного, подозрительного, но и такой человек заслуживает понимания и сострадания. В этом фильме разные люди, и у каждого свое место под солнцем, а у Егора Прокудина нет такого места, он чужой среди людей, и он обречен умереть — это ясно с самого начала. Егор Прокудин не идеализирован, он очеловечен. Вы думаете, что в нем умер человек, а Шукшин показывает, что умер не полностью, не до конца, что сочувствие и добро может помочь ему возвратиться в человеческое общество.

Владимир Соловьев. Так не помогло же! И всей доброты мира не хватило бы, чтобы вытравить из Егора зло! Слишком он агрессивен, озлоблен и мнителен, и растопить лед его души никто не может. Егор Прокудин агрессивен сам по себе — он жалеет себя и безжалостен к другим. Что ему сделали дурного почтальонша, директор совхоза, шофер такси, почему он их задирает, огрызается, ненавидит, презирает? У него алчущая, ненасытная душа — он бессмысленно строптив и злобен. Пружина трагедии — в нем самом, и ни в ком больше. У вас вызывает сострадание Егор Прокудин, а у меня — его мать, жестоко брошенная им, да и другие герои фильма, на которых обрушивается мощная волна озлобленности Егора.

Феликс Мелоян. У вас вызывает сострадание мать Егора Прокудина? А вы думаете, сам Егор ей не сострадает, не сочувствует? Самый большой грех Егора — перед матерью, и он это знает, из-за этого греха он и не может жить на земле. Знаете, у Амо Сагияна есть такая строка: «Ты меня простить не можешь за грехи мои». Мне кажется, именно в этом кроется ключ к разгадке поведения Прокудина. С другой стороны, если вы так непосредственно воспринимаете Егора Прокудина, почему не возникает у вас никакого с ним контакта?

Владимир Соловьев. Может быть, и правда — вы рассматриваете Егора Прокудина в пределах художественного произведения, а я его извлекаю из фильма, ставлю рядом с собой — и вижу его алчущую, агрессивную и, как мне кажется, пустую его душу. Он на все способен, и его бунт бессмыслен и беспощаден. Я таких людей встречаю в жизни, и потому мне трудно рассматривать его в плане эстетическом.

Феликс Мелоян. А герои Достоевского вам не страшны? Вы пытаетесь постулировать жизни свои законы, вы создаете между собой и жизнью защитный образ-схему...

Владимир Соловьев. Вот вы горячитесь, а я сейчас думаю, может быть, все дело в некоторой размытости авторской позиции в «Калине красной», а виной тому все же то, что Шукшин сам играет Егора Про-

кудина? Я иначе отношусь к Егору Прокудину, чем Шукшин.

Феликс Мелоян. Но ведь и Шукшин не однозначен, и позиция его, как мне показалось, куда сложнее — он и отвращение даже к герою испытывает, и смешным его показывает, и неловким, и глупым, и жестоким.

Владимир Соловьев. Нет, подождите, я не успеваю — я еще на прежнюю вашу реплику не ответил. Вы за реальность, и я за реальность, но одной реальности мне мало и недостаточно, а реализм для меня реальности не равен.

Феликс Мелоян. Как же вы любите Достоевского и его героев — ведь Прокудин из их породы, он бы уж обязательно бросил камень в хрустальный дворец, не сдержался бы?

Владимир Соловьев. Но заслуга цивилизации в том и состоит, что мы не даем волю носителям зла, они нами управляемы. А заслуга искусства в том, что оно не только показывает реальность, какова она есть, но еще и намекает, что таковой в идеале она быть не может.

И главное — возвращаясь к сути спора — я всегда на стороне второстепенных, отодвинутых на задний план героев, заслоненных главными. Мне всегда кажется, что именно за их счет счастливы или выдвинуты вперед главные герои. И я могу понять Гранта Матевосяна, интересующегося теми героями, которые героями еще не стали. И когда Матевосян пишет о героине «Жила земли», что не было ей места в этом большом, просторном мире, то я благодарен Гранту за то, что он нашел для Агун хотя бы место в литературе. То же — с Шукшиным. Когда Егор Прокудин говорит, что он никем больше не может быть на этой грешной земле — только вором, я благодарен Василию Шукшину за то, что он своего отверженного и обиженного героя извлек из литературного небытия и дал ему в искусстве «хлеб и угол». В литературе, как и в жизни, идет борьба за существование: не писателей между собой — я не о том! — а героев, и я на стороне Золушки и Треплева, Гамлета и Иванушки-дурачка, то есть героев, которые обделены прерогативами, вниманием, симпатией, королевством или наследством.

Читатель, должно быть, уже заметил, что я давно бросил пересказывать наш с Феликсом диалог, предпочтя ему в конце концов монологическую форму.

Форму — да, но, по сути, я буду продолжать диалог — только не с армянским коллегой, а с самим собой.

Статью вторую см. в № 12

Интервью между съемками

Ю. Михайлов

Голоса фильма

Для меня, звукооператора, работа на каждой картине начинается беседой с режиссером по поводу звукового ряда будущего фильма. Иногда режиссер столько наобещает интересной работы в звуке, что кажется, будто весь фильм только ради звуковых эффектов и снимается. Случается иногда, что к началу съемок об этом разговоре забывают. А к концу приходит режиссер и говорит: «Ну, ты ведь человек опытный. Подложи там какие-нибудь шумочки. Сам знаешь». Но мне повезло: таких режиссеров я встречал редко. Повезло мне еще и в том, что в работе я встретился с Сергеем Федоровичем Бондарчуком. Мы сотрудничаем с ним еще с картины «Судьба человека». Это была первая моя большая самостоятельная работа. Потом я работал на всех картинах, которые снимал С. Ф. Бондарчук. Он из тех режиссеров, которые очень серьезно относятся к партитуре фильма. В его режиссерском сценарии графа, отведенная для звука, всегда заполнена конкретными замечаниями и ссылками. Во время работы над нашей последней картиной «Они сражались за Родину» мы с режиссером встречались многократно и подробно обговаривали звуковой ряд. В романе у Шолохова очень много указаний на то, как должна звучать каждая сцена. Это нам сильно облегчило работу.

В подготовительном периоде был ясен почти весь звуковой строй картины.

Тогда же и родилась концепция звукового решения фильма: звук в картине не должен быть слишком бытовым. Иными словами, ему не обязательно натуралистически соответствовать всему происходящему на экране. К примеру, если в кадре десять взрывов, то все десять вовсе не должны быть в звуке — важнее найти обобщенный звуковой образ боя.

Фильм строится на трех опорных эпизодах: бой Стрельцова, бой Лопахина и бой Звягинцева. Бой Стрельцова — это вообще первое сражение в фильме. И главное в этом эпизоде — танки. Здесь перед нами стояла задача найти образ танковой атаки, используя все звуковые средства, возможные и невозможные. Во втором бое — Звягинцева — мы искали образ бомбежки, условно назвав его «ад». Над этим «адом» мы долго ломали голову. И попытались выстроить его так: волны звука как бы накатывают на экран, на зрителя одна за другой. Проходила одна волна, ее сменяли музыка и голоса хора. Следующая волна резко обрубала музыку и опять уходила. Зритель должен был слышать кромешный ад боя так, словно он сам, а не Звягинцев, сидел в окопчике и прижимался к свежевырытой земле, ища у нее защиты.

Бой Лопахина поначалу максимально приближен к реальности. Уже потом было решено акцентировать танк. Мы выделили его музыкальными фразами, форсированным грохотом гусениц. И все-таки только когда нас осенило пустить на звуковую дорожку рев настоящего тигра, получился, наконец, обобщенный образ танка-хищника.

Не отказывались мы от импровизаций и оригинальных идей уже в процессе съемок и во время озвучания фильма. Помните, в картине есть драматичнейший эпизод смерти молоденького лейтенанта. В бою его накрывает фашистский танк. Нам показалось, что эта сцена прозвучит сильнее, если нам удастся понять, как слышит человек за несколько секунд до гибели. Были убраны все шумы. Остались только пиццикато контрабаса и просто низкий звук — будто гул из-под земли. И лишь после того, как лейтенант бросает в танк гранату, возвращаются на экран реальные звуки боя. Бой продолжается, и продолжается жизнь...

Еще одна трудная задача была поставлена перед нами: создать звуковой образ степи, где происходит все действие картины. Но как звучит степь? Пять месяцев подряд я выходил в степь в разное время дня и ночи. И слушал ее, стараясь уловить тихие степные голоса. Мы понимали, что звуковой образ степи должен быть эпически скупым. Но как найти выразительные детали? Еще готовясь к съемкам, мы решили записать звук орлиного гнезда. Во время записи произошла курьезная история, подарившая нам неожиданную звуковую краску для фильма. Орлы обычно вьют гнезда на отвесных скалах, и мы с помощником отправились в ущелье, залезли на скалу и приготовили микрофоны. Птенцы запищали, и мы начали запись, как вдруг увидели маму-орлицу. Встреча с ней не сулила нам ничего хорошего. Пришлось ретироваться. Но клекот орлиных птенцов, его странный, необычный звук нам очень пригодился. И не только в создании образа степи. Тревожные голоса орлиных птенцов вплетены в фонограмму пролога, создавая настроение беды, опасности.

Но самой сложной и самой, наверное, интересной творческой задачей была задача создать образ тишины.

В картине есть большой и очень важный для общего режиссерского замысла фильма эпизод похорон лейтенанта. Вот где нужна была тишина. Мы подчеркнули ее зрительно: пустили в кадр туман — он, как известно, приглушает звуки. В тумане тонет треск сучьев и короткий птичий крик. Скупость и приглушенность этих звуков как бы брали в рамку торжественную тишину в кадре.

Для всех нас смерть Василия Макаровича Шукшина была трагическим ударом. Прошло немного времени, и встал вопрос: как сохранить в картине его голос — ведь во время съемок писалась только черновая фонограмма. Мы готовы были пожертвовать качеством звучания, лишь бы сохранить подлинный голос Шукшина. Но это оказалось нереальным. Оставался один путь — искать актера, который мог бы сымитировать голос Василия Макаровича. Юрий Никулин подсказал такого актера — ленинградца Игоря Ефимова.

Психологически, наверное, можно объяснить, что мы ожидали увидеть человека хотя бы немного похожего на Шукшина. Но вошел невысокий, полный человек с бородой. Он заговорил, и в голосе его не было ничего общего с голосом Шукшина. Мы немного растерялись. Но проба мгновенно сняла все сомнения. Ефимов «сделал» голос настолько мастерски, что мы потом долго разбирались, где оригинал, а где копия.

Надо сказать, Игорь работал с полной самоотдачей и с чувством огромной ответственности. Некоторые сцены писались буквально по слову. Уже, бывало, Сергей Федорович говорит: «Спасибо, Игорь, великолепно сделал». А Игорь просит еще дубль. Хочет добиться еще лучшего. Его, да и всех нас, обязывала к этому память о Василии Шукшине, замечательном человеке, нашем друге...

Записал В. Трахтенберг

«Шел солдат...»
«Афоня»
«Горожане»

Л. Лазарев

Это наша судьба

«Шел солдат...»
Автор Константин Симонов. Режиссер М. Бабак. Оператор В. Альтшуллер. ЦСДФ, 1975.

Несколько лет назад в интервью, которое давал Константин Симонов, зашла речь и о двух старых его рассказах — «Перед атакой» и «Пехотинцы», по-моему, лучших из написанных им в дни войны. «Я сам люблю эти рассказы...— признался автор и вдруг посетовал: — Я очень хотел сделать по рассказу «Пехотинцы» фильм. Жаль, что режиссер так и не нашелся. А я знаю, как сделать этот фильм».

Вскоре после этого, однако, «нашелся» режиссер, и началась работа над фильмом «Шел солдат...» — это о нем говорил писатель...

Но когда говорят об экранизации рассказа — говорят о том, чтобы сделать на его основе «игровой» фильм, а перед нами хроникально-документальная лента. В фильме «Шел солдат...» нет ни сюжета симоновского рассказа, ни его героя. В «Пехотинцах» действует созданный воображением автора солдат Савельев, а в фильме сняты ветераны Великой Отечественной войны, удостоенные самой высокой солдатской награды — трех орденов Славы, все они названы по фамилии, мы узнаем, где они живут, кем были в войну и что делают сейчас, а главное, они сами с экрана рассказывают о том, что видели и пережили на войне, о своей фронтовой судьбе. Фильм даже по жанру иное, чем «Пехотинцы», произведение — это поэма...

И все-таки этот фильм подсказан «Пехотинцами». Перед кинокамерой не разыграна история солдата Савельева, но это действительно экранизация произведения, где он выступает главным героем: средствами кино здесь решена та же, что в рассказе, художественная задача. И в рассказе и в фильме один и тот же пафос, одна и та же идея.

Конечно, мы должны иметь в виду известную поправку на прошедшее время — рассказ от фильма отделяют три с лишним десятилетия, он был написан в середине войны. Но если бы «Пехотинцы» воссоздавались на экране «буквально», как «игровой» фильм, и в этом случае, вероятно, такого рода поправка была бы нелишней.

Да, это странная, ни на что не похожая экранизация (случай, который мог бы стать для теоретиков кино, занимающихся проблемой экранизации, поводом для серьезных размышлений). Но если внимательно перечитать «Пехотинцев», то обнаружится, что возможность, а лучше сказать, необходимость не «буквального» прочтения этого рассказа при переводе на киноязык заложена в самой его образной структуре.

«Шел седьмой или восьмой день наступления»,— так подчеркнуто буднично начинается рассказ «Пехотинцы», и точно так же будет вести автор повествование и дальше, показывая, из чего складывается этот обыкновенный день войны и чего он стоит солдату. И хотя в центре произведения один герой, рассказ назван не «Пехотинец», а «Пехотинцы», и это не случайно, потому что через те испытания, которые выпадают на долю его героя, проходит так или иначе, если не в сегодняшнем, то в завтрашнем бою, каждый солдат пехоты. Это название указывает на содержащуюся в нарисованной в рассказе картине, при всем ее безупречном жизнеподобии и почти документальной достоверности, «надбытовую» суть, подспудный символический смысл, который прямо выражен Симоновым в одном из

военных очерков: «Если поставить памятник самой большой силе на свете — силе народной души,— то должен быть на том памятнике изваян идущий по снегу в нахлобученной шапке, немного согнувшийся, с вещевым мешком и винтовкой за спиной русский пехотинец».

Та необычная художественная форма, в которую вылилась экранизация «Пехотинцев»,— прежде всего результат последовательного развития лежащих в основе рассказа художественных принципов. Здесь нет произвола. Скрупулезно точное изображение в рассказе действительности закономерно приводит к документалистике; что в данном случае может быть более подходящим, чем кинокадры, в которых война запечатлена, а не воссоздана, чем рассказ участников войны?

Конечно, свою роль сыграло и то, что искусство последнего времени — прежде всего кино и литература — по достоинству оценило огромные возможности документалистики (в том числе возможности эстетические), поэтика документализма обнаруживает себя далеко за пределами собственно документальных жанров.

Обращение же к документалистике Симонова «запрограммировано» уже характером его дарования: ведь его художественная проза отличается близостью к реальным событиям, множеством деталей, перенесенных в книги прямо из жизни, как говорят литературоведы — высокой степенью прототипичности. Теперь, когда опубликованы дневники Симонова военных лет, в этом нетрудно убедиться. В предисловии к ним автор даже счел нужным предупредить читателей, что они столкнутся здесь «с уже знакомыми им отчасти лицами и со многими схожими ситуациями и подробностями», объясняя, что когда пишешь «о таком серьезном и трудном деле, как война, особенно фантазировать и брать факты с потолка как-то не тянет. Наоборот, всюду, где это позволяет твой собственный жизненный опыт, стараешься держаться поближе к тому, что видел на войне своими глазами». Для публикации этих дневников писатель нашел весьма емкую форму: сегодняшний комментарий к былым записям здесь занимает немалое место, чуть ли не уравнивается в правах с военными дневниками,— в сущности, это дневники и воспоминания, «съемка» все время ведется с двух точек, поэтому сохраняются в неприкосновенности тогдашние обстоятельства, поступки, мысли, восприятие происходящего, но все это перепроверяется и дополняется накопленными за прошедшие десятилетия знаниями войны. Этот принцип сочетания двух времен, двух взаимодополняющих планов перенесен и в фильм «Шел солдат...».

Связанный с кино уже много лет, Симонов в последние годы отдает явное предпочтение документалистике. Он принимает участие в создании сценариев фильмов «Если дорог тебе твой дом...» и «Гренада, Гренада, Гренада моя...» и, видимо, накопив опыт, войдя во вкус, создает ленты, в которых открыто превалирует его писательское видение,— «Чужого горя не бывает...» (режиссер М. Бабак) и «Маяковский делает выставку» (режиссер Н. Полонская). Короче говоря, решение сделать из «Пехотинцев» документальный фильм возникло не вдруг, многое в творчестве Симонова подталкивало именно к такому решению...

Но я говорил и о «надбытовой» сути рассказа. Этот обобщенно-символический план, присутствующий в рассказе, заставил в фильме изменить жанр: в поэме символика выступает отчетливее, выразительнее.

Казалось бы, Симонов все дальше и дальше уходил от рассказа, но при этом добивался полной и органичной реализации той художественной идеи, того чувства, которые когда-то родили «Пехотинцев».

Убедиться в этом можно, вспомнив историю рассказа.

В августе сорок третьего года, во время боев на Курской дуге, генерал Пухов, командовавший там армией, сказал в сердцах писателю:

«Нет, вы мне все-таки объясните, почему вот вы, писатели, пишете о ком угодно, кроме пехотинца. О танкистах пишете, о летчиках пишете, о саперах пишете, хотя они и жалуются на вас, что не пишете, но все-таки пише-

«Шел солдат...»

те. А вот о пехотинцах почему-то совсем не пишете.

Возражаю ему, что я, например, как раз больше всего писал о действиях пехотных частей.

— О действиях,— сердито иронизирует Пухов.— Я не о действиях частей вам говорю, а о пехотинце. Вот он ползет по грязи, идет по пыли, стынет, мокнет, переносит такие трудности, о которых никто другой не знает. Почему вы о нем не пишете?»

И следующая запись в дневнике Симонова, который был определенно задет этим разговором и не мог оставить его без внимания:

«Два дня подряд говорю с солдатами, разыскиваю, иногда с трудом, таких, которые начали этим летом воевать с самого начала, с 5—6 июля, и с тех пор весь месяц в боях. Спрашиваю подолгу, обо всем, во всех подробностях, даже несущественных. Хочу как можно точней представить себе один день пехотинца — с утра до ночи...»

И опять, казалось бы, какая большая разница между рассказом и фильмом: там, в рассказе, один только день войны, увиденный глазами пехотинца, в фильме — вся война, как говорили в армии, от звонка и до звонка, все ее четыре года, о которых рассказывают кавалеры трех орденов Славы. Рассказывают «от имени всех солдат, своим горбом добывших победу. От имени дошедших и не дошедших до нее, награжденных и не награжденных, живых и мертвых». От имени тех, кого в начале фильма автор называет «самыми главными людьми войны».

И все-таки разница эта скорее количественная — угол зрения не меняется. Да и этот описанный в рассказе один день очень уж похож на всю войну, в нем, как в капле воды, видно все то, что приходилось делать солдату четыре года. «Каждый день — длинный» — не зря так назвал одну из публикаций своих военных дневников Симонов, в этом есть большой смысл. А как часто этот бесконечно длинный день становился для солдата в с е й войной — он навсегда оставался на поле боя в братской могиле или попадал отсюда в госпиталь и возвращался домой калекой!

Разве не поэтому Симонову, собиравшему материал для рассказа, приходилось р а з ы с к и в а т ь солдат, остававшихся в строю после боев, которые продолжались всего месяц? Из сорока с лишним солдат, которые стали героями фильма «Шел солдат...», только пятеро не были ни разу ранены. И говорят они об этом с удивлением и даже

смущением, как о чем-то неестественном или малоправдоподобном. Пехотинец Владимир Финогенов рассказывает: «Так я все остаюсь живой и живой. Ну, вместе с ребятами иду, это, в наступление, берем село, взяли село, их... а я остаюсь живой...»

День, который изображен Симоновым в «Пехотинцах», был для его героя благополучным и даже удачным днем: наступление развивалось как будто бы успешно, у немцев, пытавшихся остановить, контратаковать наступавших, ничего не вышло, героя не ранило (а ведь могло и ранить, как его товарища Юдина, которому перебило руку, да так, что неизвестно, уцелеет она или нет — похоже, что он отвоевался), не убило (и убить могло тоже, если бы он, когда вдруг начал бить немецкий пулемет, замешкался, как тот солдат, что бежал сзади него, бросился на землю на какие-нибудь полсекунды позже), он подбил гранатой танк и за это его представили к награде, а в только что занятых вражеских траншеях комбат вручил причитавшуюся ему за старое медаль.

Все это так. Но сколько он натерпелся страху в этот, мало чем отличающийся от других день: и когда по ним вдруг ударили немецкие пулеметы, и когда артиллерия противника накрыла их в только что отбитых у немцев траншеях, и когда появились танки с крестами и один двинулся прямо на него. Сколько прошагал, таща на себе пуд с малым или без малого, прополз, пробежал, сколько раз бросался на мокрую, раскисшую от дождя землю, поспешно окапывался, который уж день толком не ест — вот и нынче опять пришлось жевать только сухари, которую ночь толком не спит — и в эту тоже наверняка не придется: в 24.00 приказано форсировать реку и выбить немцев, закрепившихся на том берегу...

В сущности, фильм строится на таком же принципе: его героям тоже сопутствовала удача — и не один день, а всю войну, но в их рассказах все время угадывается то же самое «а могло бы...»: не ранило, а могло бы ранить,

«Шел солдат...»

легко ранило, а могло бы и кость развротить, зацепило осколком, а могло бы наповал... И так всю войну, каждый ее день. В соседнюю землянку угодила бомба — прямое попадание, а у нас только земля осыпалась; мы взяли «языка», а целый месяц всем разведгруппам фронта не удавалось этого сделать — сколько разведчиков сложило тогда голову; мы уже, когда полсотни метров оставалось, подбили вражеский танк, а другой раздавил орудие, что стояло рядом, и весь расчет...

Так возникает та картина войны, которую хранит память солдат. Ни один из них не говорит, что на войне было легко. Ни один из них (а ведь это все люди храбрые, «кто был на войне,— замечает автор,— знает: чего стоило тогда трижды заработать эту приколотую сейчас на штатский пиджак солдатскую награду») не сказал, что на войне ему не было страшно,— говорят о том, что страшнее, что самое страшное... Один говорит, что страшнее всего было в начале войны, другой считает, что в Сталинграде, третий — на Курской дуге, четвертый — на Одере. Но все сходятся на том, что страшно было во всех сражениях, всюду было страшно смотреть смерти в глаза. Расходятся мнения, кому доставалось больше всех — пехоте или саперам, разведчикам или связистам, но то, что всем доставалось сверх всякой меры, об этом спору нет.

Конечно, можно было и в тыловом городе нарваться на бомбежку, и в дивизионном тылу угодить под артобстрел — и там подстерегала опасность, там тоже погибали люди. Но надо помнить, что для солдата тылом был уже КП батальона, а постоянным местом пребывания — его окоп, между которым и немцами была лишь начиненная нашими и немецкими минами «ничейная» земля; солдат на передовой жил — как иначе скажешь. «Днем и ночью живешь на фронте,— вспоминает связист Хабибула Якин.— Надо человеку жить там. Надо сделать так, чтобы немцы не пробрались и не захватили тебя как «языка», в плен не утащили. Надо зорко смотреть, когда ты на посту. Быть в пехоте трудно, действительно трудно. Вот иногда я вспоминаю, к нам приезжали артисты, и эти артисты в роту приходили, давали концерты, а потом старались уйти скорее от нас — и вот я иногда смотрю кино, выступление артистов, с такой гордостью говорят, что они были на передовой с концертом. Они были, а солдату надо было жить там, там, где они были какой-то час или полтора, или два».

Нет, не в укор говорит это солдат — каждый должен был и в ту пору делать свое дело. Не в укор, но все-таки с обидой, потому что есть разница между «бывал в действующей армии» и «воевал на переднем крае», и разница действительно огромная. Нельзя не принимать ее во внимание. Замечу тут кстати, что некоторые мемуарные очерки о войне людей искусства и литературы, появившиеся за последнее время, коробят именно тем, что их авторы не ощущают этой разницы, забывают о ней, и можно понять Александра Твардовского, который в одном письме с раздражением писал: «...Терпеть не могут, когда литераторы и журналисты, прошедшие войну в этом качестве, говорят «я воевал» и т. п.»

Солдатскую жизнь на передовой не так просто изобразить в художественной прозе. Тот же рассказ «Пехотинцы», свидетельствует автор, дался ему трудней всего, что он писал за время войны. Еще сложнее работать над документальным фильмом на эту тему. Уже хотя бы потому, что многое из того, что видел и пережил пехотинец Савельев, не попало на кинопленку.

Надо помнить, что фронтовые кинооператоры видели свой долг — и гражданский и профессиональный — не в создании летописи войны, а в борьбе с врагом. Они думали не о полноте картины, а о полной победе. Они — и это было совершенно правильно, тем более в первый период войны — снимали главным образом то, что могло быть поставлено на службу пропаганде. Скажем, фронтовой быт, особенно его тяготы, занимали их, естественно, меньше всего. А разве можно без этого показать жизнь солдата? Или без тяжкого, выматывающего все силы труда? А это тоже снималось не очень охотно. Пришлось просмотреть многие километры пленки, хранящейся в киноархивах, чтобы найти нужное,

собрать его по крупицам. Большую часть этих кадров, на которых с поразительной точностью изображены картины фронтовой действительности, мы никогда не видели — они впервые извлечены из архивов...

А многое вообще невозможно было снять: ну, как снять лицо солдата, поднимающегося в атаку под огнем или бросающего гранату в танк, который только что утюжил его окоп, как снять рукопашный бой в траншее, ночную схватку с противником штурмовой группы, разведчиков, захватывающих «языка»? Вот почему в этом фильме нельзя было обойтись без рассказов солдат о том, что они переживали в те минуты боя, когда никакой кинооператор не мог бы их снять на пленку.

Впрочем, о чем я толкую, если у многих из них даже нет военных фотографий, у одних не сохранились, а у других и вовсе не было — не довелось ни разу за всю войну сфотографироваться. И это тоже деталь, говорящая о том, как жил солдат на передовой...

Симонову и в войну немало приходилось беседовать с солдатами, но обычно разговор шел о каком-нибудь одном бое, который интересовал корреспондента больше всего, да и солдат еще жил этим боем, он заслонял для него все остальное. Теперь беседы были долгими и подробными (сначала велась магнитофонная запись, а потом разговор шел уже перед кинокамерой) — о всей войне рассказывал солдат, о многих боях, вспоминал все подряд, сравнивал, сопоставлял... Беседы были столь подробные, что когда записи расшифровали, они составили три тысячи машинописных страниц.

Почти два года ушло на эту работу. И все-таки это лишь надводная часть «айсберга»...

Не зная войны, вряд ли можно было «разговорить» солдат, «выудить» у них действительно неповторимые детали и подробности, понять, что для них было важно, а что так, печки-лавочки. Не побывав на ней, трудно было бы отобрать из огромного количества просмотренной кинохроники самое ценное, самое достоверное...

Недавно Василь Быков писал, что многие книги о солдатах пехоты, которая «в прошлой войне являлась не только царицей полей, но и пролетариатом всех битв, выигранных ею большой кровью», продиктовало их авторам «чувство долга живущих непехотинцев, вдоволь насмотревшихся на кровь, муки и пот пехоты». Без этого чувства, возникшего еще там, на войне, и не остывшего сегодня, невозможно создать такой фильм, как «Шел солдат...».

Его никак нельзя было сделать за два года. Этот фильм начал складываться в ту пору, когда писатель о нем еще и думать не думал. Подводная часть «айсберга» возникла в сорок первом...

Это тогда, в июле, Симонов увидел на развилке шоссе под Бобруйском красноармейца, которого вторые сутки никто не сменял, который вторые сутки ничего не ел, но пост свой не покидал. А осенью на Арабатской стрелке писатель ходил в атаку со стрелковой ротой. Я как-то спросил у него, почему, написав очерк, а затем рассказ «Третий адъютант», он опять вернулся к этому эпизоду в повести «Пантелеев»? Он отшутился: «Не каждый день приходилось ходить в атаку с пехотой». Но у этой шутки был серьезный смысл: такое не забывается...

Он и в самом деле на всю жизнь насмотрелся на кровь, муки и пот солдат...

И тогда, когда в диверсионной группе моряков-разведчиков высаживался в тыл врага на дальнем Севере.

И тогда, когда был в горящем Сталинграде у защищавших узкую полоску волжского берега солдат, для которых слова «Стоять насмерть!» не содержали и малой доли метафорического смысла.

И под Керчью, и на Курской дуге, и во время штурма Тернополя, и когда проводилась моравско-остравская операция, и во многих других местах и сражениях...

«Шли шесть дней. Все время по ночам, днем почти не двигались — делали привалы. Шли сплошные дожди, и мы были все мокрые. Костров не разводили, сидели на сухом и холодном пайке. Местность была болотистая и лесная, переходили четыре реки. Сушиться было негде, кругом одни болота»,— этот рас-

«Шел солдат...»

сказ разведчика Симонов записал на Севере в сорок первом году...

В его военных дневниках, к какому бы году мы ни обратились, таких рассказов, таких деталей множество. Жизнь солдата была, ох, какой нелегкой все время, труд его тяжелым до изнеможения всю войну, на всех ее этапах.

Другое время — весна сорок четвертого года, другое место — южный фронт, мы наступаем. Распутица, грязь, в которой застряла вся техника, тяжелые снаряды солдатам приходится тащить на себе, и все-таки мы наступаем, иногда пехотинцы проходят по сорок километров в сутки. Я хочу привести отрывок из очерка, написанного тогда Симоновым для американцев,— для «внутреннего пользования» это в ту пору не очень годилось, лишними были описания того, что читатель, во всяком случае фронтовой читатель, довольно ясно представлял себе сам. Сегодня иная цена всем этим подробностям, и нарисованная картина солдатской жизни может восприниматься как эскиз для фильма «Шел солдат...»: «На шее у него автомат, за спиной полная выкладка. Он несет на себе все, что требуется солдату в пути. Человек проходит там, где не проходит машина, и в дополнение к тому, что он и без того нес на себе, несет на себе и то, что должно было ехать. Он идет в условиях, приближающихся к условиям жизни пещерного человека, порой по нескольку суток забывая о том, что такое огонь. Шинель уже месяц не высыхает на нем до конца. И он постоянно чувствует на плечах ее сырость. Во время марша ему часами негде сесть отдохнуть — кругом такая грязь, что в ней можно только тонуть по колено. Он иногда по суткам не видит горячей пищи, ибо порой вслед за ним не могут пройти не только машины, но и лошади с кухней. У него нет табаку, потому что табак тоже где-то застрял. На него каждые сутки в конденсированном виде сваливается такое количество испытаний, которые другому человеку не выпадут за всю его жизнь. И, конечно — я до сих пор не упоминал об этом,— кроме того и прежде всего, он ежедневно и ожесточенно воюет, подвергая себя смертельной опасности».

Не буду злоупотреблять цитатами — велик соблазн их выписывать, все они к месту, возможности дневники Симонова открывают в этом смысле неограниченные. Но прежде чем поставить точку, приведу все же еще одну запись уже сорок пятого года, когда победа была, как говорится, на расстоянии

вытянутой руки,— запись о том, что стояло перед глазами у каждого солдата от первого до последнего дня войны, о том, что каждый день, каждый час, каждую минуту могло стать и его судьбой (и здесь мы тоже услышим интонацию фильма, который будет создан через тридцать лет):

«В ста метрах от фольварка, у самой дороги, воронка. Около нее лежат окровавленный ботинок, окровавленный кусок плащ-палатки и исковерканный котелок — все, что осталось от человека. А рядом, в двух шагах, насыпан маленький свежий холмик. В головах воткнут столбик, и на нем в большую палисандровую раму, должно быть, взятую из фольварка, вставлен белый картон, оборотная сторона какой-то литографии с надписью от руки:

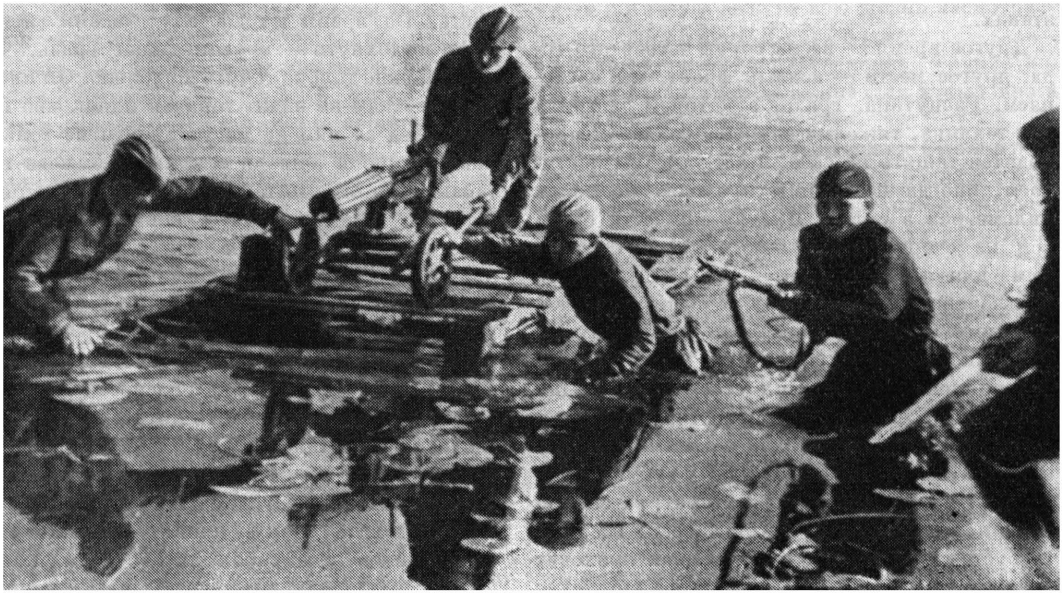
КАСАТКИН — СЕРЖАНТ
БЕЛЯКОВ — СЕРЖАНТ
КОНДРАТЕНКО — ЕФРЕЙТОР
БРОДИЙ — КРАСНОАРМЕЕЦ
ПОГИБЛИ 26 III 1945 ГОДА

Я стою у могилы и думаю об этом мгновенном конце четырех человеческих жизней. Они брали этот фольварк, по ним стреляли из минометов, около них разорвалась мина, они были убиты, и их похоронили в двух шагах от этой воронки, возле того самого фольварка, который через полчаса захватили их товарищи...

А извещения еще только будут написаны и еще полтора или два месяца будут добираться до Иркутска, Новгорода, Полтавы... Вот она, судьба человека на войне во всей ее страшной простоте...»

Когда Симонов в фильме говорит: «Я не был солдатом, был всего-навсего корреспондентом»,— важна здесь не просто скромность писателя (хотя это человеческое качество тоже не стоит недооценивать), а прежде всего страстное желание автора воздать должное солдату, его мужеству, самоотверженности, терпению, справедливости, его любви к Родине. Это было для Симонова самым главным и определило весь образный строй фильма. Подлинность этого чувства, его сила ломали обще-

«Шел солдат...»



принятые представления о том, что выразительно и что не выразительно, что эмоционально и эстетически достигает цели, а что не достигает.

Начинается картина, и нас знакомят с ветеранами, которые будут рассказывать о войне, нам всех их представляют, представляют подробно и не торопясь, как будто бы совершенно не функционально тратя драгоценное экранное время. Когда лента еще была смонтирована вчерне, некоторые режиссеры очень настоятельно советовали выбросить этот кусок. Он казался им однообразным, скучным; можно с самого начала расхолодить зрителей— предостерегали они. И ошиблись: они исходили из общего «закона», не вникнув, не почувствовав художественной идеи фильма. Все это смотрится не с вежливым вниманием, а с неослабевающим интересом. Потому что не для «этикета» сделано. В подчеркнутой обстоятельности этого представления героев зрители сразу же ощущают особое уважение автора к солдатам, его стремление стушеваться, отойти на задний план (не случайно мы ни разу не видим Симонова на экране, только слышим его голос), предоставив слово им, потому что никто не сумеет рассказать о войне то, что они расскажут. И это чувство передается и зрителям...

В одном из недавних выступлений, обращаясь к писателям, чье творчество посвящено Великой Отечественной войне, Симонов горячо отстаивал следующий тезис: «... Никто не имеет права сказать, что знает войну досконально. Каждый из нас знает какую-то ее частицу. Войну в целом знает народ, и народ надо расспрашивать о ней». Эта формула была для Симонова в работе над фильмом путеводной нитью. Его художественные решения, как бы неожиданно и рискованно они ни выглядели на первый взгляд, продиктованы этой формулой.

Еще один пример нарушения кинематографического «канона». ОТК студии не хотел пропускать на экран фотографий покоробленных, потертых, надорванных,— и в принципе это абсолютно правильно. Но здесь особый случай, и сам вид этих фотографий, затасканных в гимнастерках (мы вспомним об этом еще раз, когда пехотинец Таир Тастандиев будет рассказывать, как он, чтобы не потерять, проволокой прикрепил ордена к гимнастерке), лишний раз напоминает о том, в каких условиях жили на войне их владельцы. За этим тоже встает фронт и передовая. Автор рассказывает в фильме о споре с ОТК, таким образом подчеркивая необычность, особую ценность этих фотографий, и мы снова испытываем высокое уважение к тем людям, с которыми нас знакомят. Симонов гнет свою линию: не давая себя отвлечь в сторону пусть резонными, но частными соображениями, он бьет в одну точку. И очевидный недостаток — скверного качества фотографии — превращается в достоинство, потому что активно «работает» на смысл вещи, слабость становится силой.

В фильме «Шел солдат...» все выверено формулой: «Войну в целом знает народ...». Не случайно, скажем, сразу же после «пролога» — назову его так,— в котором зрителю были представлены герои картины, идет большой эпизод, посвященный тем, кто с войны не вернулся. Наверное, можно было начать фильм иначе, пожалуй, даже логичнее этот эпизод поставить в другое место, но здесь решают дело не абстрактные законы логики. О войне рассказывают сами солдаты, а их первое слово всегда о тех, кто сложил свою голову в боях. Потому что победу добыли вместе мертвые и живые, потому что никто не отдал ей больше того, что отдали павшие, потому что каждый ветеран-фронтовик знает и помнит, что товарищи, навсегда оставшиеся на поле боя, оплатили и его жизнь. Этот эпизод тоже сделан неторопливо, подчеркнуто неторопливо, и в этой медлительности есть та непроходящая и через тридцать с лишним лет горечь от воспоминаний о загубленных войной жизнях, которых не оплакать никакими слезами...

Двадцать миллионов человек мы потеряли в этой войне. Это число не под силу человеческому чувству, надо перевести его в конкретные, осязаемые понятия. Чтобы почувствовать, что такое двадцать миллионов погиб-

ших, нужно, как это сделано в фильме, увидеть памятник в Белозерске — восемьсот восемьдесят шесть жителей этого городка с войны не вернулись, каждый третий из ушедших в армию, потому что было в нем две с половиной тысячи мужчин призывного возраста; нужно услышать, что говорят герои картины: «Я двадцатого сентября был зачислен в состав действующей армии, а затем, находясь на переднем крае, за Днепром, получил от матери письмо, из которого узнал, что двадцатого сентября, в этот же день, мой отец погиб на фронте на Смоленщине. Он служил в пехоте...»; «...У меня три брата — они погибли все. И старшего брата сын — двадцать шестого года — тоже погиб. Он уже в Берлине погиб. Из нашего дома четыре человека погибло»; «...Моего дядьку родного расстреляли, в партизанах был и шел на задание... Дедушку убили тоже, вот, брат, брата моего одного тоже убили — в партизанах был». Кажется, нет на нашей земле дома, в который не пришла бы похоронка...

И тут впервые в фильме звучат стихи, потому что иначе трудно выразить эту боль:

Тот самый длинный день в году,
С его безоблачной погодой
Нам выдал общую беду
На всех, на все четыре года.
Она такой вдавила след
И стольких наземь положила,
Что двадцать лет,
и тридцать лет
Живым не верится, что живы.

И каждый раз стихи будут возникать в фильме как лирическая кульминация той или иной темы.

Следуя толстовской традиции, Симонов стремится представить «войну в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти». Сюда, в это толстовское определение, необходимо включить еще тяжкий повседневный солдатский труд, ему Симонов придает решающее значение, да окопный быт — солдату надо как-то устроиться, чтобы поспать и помыться, надо залатать гимнастерку и починить сапоги; скудный это быт, но без него никак не прожить на войне, а кроме того, если бы не заботы о ночлеге и харче, о курево и обмундировании, человеку ни за что не выдержать постоянного соседства со смертельной опасностью.

Но главное, что ведет солдата в бой, что дает ему силы, чтобы выстоять в немыслимых испытаниях,— это его долг по отношению к тем, кто не в состоянии защищать себя с оружием в руках (поэтому в фильме о солдате возникает эпизод, посвященный детям, и рассказ разведчика Воробьева о том, как он, получив за совершенный подвиг отпуск — самая редкая в войну награда — и приехав в сожженное немцами родное село, строил матери, ютившейся в землянке, времянку), это любовь к Родине.

Об этом и сейчас не очень любят распространяться солдаты, а тогда и тем более — есть чувства, которые трудно, невозможно выразить словами и которые вообще требуют не слов, а поступков. Но неиссякаемая внутренняя энергия патриотизма, рождающая подвиги,— это лейтмотив фильма, на поверхность он выводится стихами, часть из которых уже так «приросла» к тому времени, что стала его поэтическими эмблемами — и «Родина», и «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», и «Безыменное поле». Я говорю «на поверхность», потому что «внутри», в поступках и поведении людей, это движущее ими чувство патриотизма и гражданской ответственности всегда есть, мы всегда все это ощущаем.

Вот по колено в грязи, насквозь промокшие артиллеристы тащат пушку, вот солдат после ранений снова и снова возвращается на передовую, вот он в Сталинграде вступает в партию и в окопчике на огневой позиции получает партийный билет,— и мы понимаем, что делал все это солдат не за почесть, не ради наград (через десять с лишним лет после войны отыскали артиллериста Терехина заработанные им три ордена Славы, а сам он — и в войну и после нее — не искал их, просто о них не думал). Конечно, что там говорить, орден получить лестно, но пройти через все испытания, которые война приготовила солдату, можно было только ради той награды, которая была общей для всех,— ради победы, ради

«Шел солдат...»

того, чтобы спасти, защитить от врага то, без чего жить нельзя. Только из-за этого люди могли совершить то, что выше человеческих сил. «И вот когда мы перешли на ту сторону,— рассказывает сапер Алифанов,— и перешли нелегко, а тяжело, с боями, с большими потерями, и согнали врага с господствующих высот, с которых просматривался весь Одер, и после мы рассуждали, вот, говорим, сейчас бы — спокойно, вроде никто не стреляет — сказали бы: давайте, кто желает, на ту сторону, на свою сторону переплыть спокойно — Героя Советского Союза дали бы — мне кажется, не нашлось бы такого человека!»

Даже самый сильный и самый храбрый человек всего этого в одиночку не смог бы выдержать. А миллионам обыкновенных людей, вовсе не чудо-богатырям, оказались под силу невыносимые испытания, они выстояли в нечеловечески трудных обстоятельствах, — и именно потому, что их были миллионы: высокие цели всенародной борьбы, общность страданий и стремлений дали людям силы, чтобы совершить невозможное.

И то, что в фильм о солдате вошла и тема тыла — и вошла органически, а не потому что «полагается» в таких случаях помянуть и тружеников тыла, — объясняется характером этой войны — она была всенародной в самом прямом и точном смысле слова. И тут Симонов тоже верен формуле: «Войну в целом знает народ...». В рассказах солдат о боевых делах, о сражениях ненароком, во множестве непроизвольно всплывающих деталей возникает то, что в газетах называлось нераз-

рывным единством фронта и тыла. Тысячи нитей связывали их: тыл давал солдату все необходимое для борьбы с врагом, а солдат защищал жизнь этого тыла...

Когда Симонов назвал свой рассказ об о д н о м солдате «Пехотинцы» и когда фильм, героями которого стали н е с к о л ь к о д е с я т к о в человек, был назван «Шел с о л д а т...»,— и в том и в другом случае он имел в виду одно и то же. Во фронтовом дне пехотинца Савельева каждый из героев фильма непременно узнал бы и какой-то свой день на войне, а из всех рассказов ветеранов, рассказов, в которых отразился разный опыт, разные военные специальности, разные характеры и биографии, возникает единый образ солдата. «Победа была концом пути многих смертных людей, четыре года сменявших друг друга, выбывавших из строя, возвращавшихся, погибавших. Но война соединила все их судьбы в одну судьбу бессмертного солдата, который все-таки дошел до победы». Мысль о победе, добытой всем народом, заплатившим за нее дорогую цену, венчает фильм. А этот образ бессмертного солдата, олицетворяющий сражающийся народ, будет еще возвышен, выделен стихотворными строками, словно бы сочиненными специально для фильма, а на самом деле написанными пятнадцать лет назад (работа над фильмом не прекратилась с концом войны, она продолжалась, выкристаллизовывались мысли и образы, ставшие затем в картине ключевыми,— нет, за два года, хочу это повторить, такое произведение создать нельзя):

У него было длинное имя...
За четыре кровавых года
Так война его удлинила,
Что в одну строку не упишешь:
Иванов его было имя,
И Гриценко, и Кондратович,
Акопян, Мурадов, Долидзе,
И опять Иванов, и Лацис,
Тугельбаев, Слуцкий, и снова
Иванов, и опять Гриценко...

Я уже говорил, что фильм «Шел солдат...» (как и фильм «Чужого горя не бывает...») — поэма, но не потому только мы вслед за автором так определяем его жанр, что Симонов за кадром время от времени читает свои стихи, хотя и это нельзя не учитывать. Стихи, когда они звучат за кадром, требуют соответствующего монтажного ритма, их невозможно механически наложить на любое изображение. Можно ли, например, в «Обыкновенном фашизме» комментарий Михаила Ромма заменить где-нибудь стихами? Очень сомневаюсь, трудно себе это представить, в лучшем случае они, наверное, воспринимались бы как более или менее удачно подобранная цитата. В фильме «Шел солдат...» стихи — естественное продолжение прозаического текста, они возникают сами собой, напрашиваются.

И дело тут в структуре произведения, в его «внутреннем законе», «родословная» которых восходит к поэзии, к поэме. Вспомним для сравнения фильм «Великая Отечественная...», представляющий историческую монографию. «Шел солдат...» строится не так — с самого начала автор заявляет, что его интересует совсем другое: «История войны достаточно хорошо известна... Мы помним, с чего начали войну. И помним, где ее кончили. Это все знают». Отличается фильм по образному строю и от «Обыкновенного фашизма». То была проблемная картина, исследующая общественно-социальную почву нацизма, памфлет, разоблачающий его духовное уродство.

У Симонова и цель и средства иные. Он стремится в о с п е т ь подвиг солдата Великой Отечественной войны. Я не боюсь в данном случае этого слова, которое вообще-то изрядно скомпрометировано ходульной романтизацией, стремлением миновать сложности и трудности жизни, не боюсь, потому что для Симонова «воспеть» — значит показать, как доставалось солдату на фронте, каким тяжким путем шел он к победе. Не «приподнимать» действительность, а рассказать, как все было на войне на самом деле,— вот что значит для него «воспеть».

В основе своей фильм «Шел солдат...» — лирическое излияние. Образный строй фильма, его композиционная структура, связь и переплетение в нем мотивов — для всего этого, если искать параллель в литературе, «моделью» служит лирическая поэма. И сюжет в нем зависит не от хода событий, а от разви-

тия мысли и чувства. С этой точки зрения мне кажется искусственной, во всяком случае не бесспорной, разбивка фильма на главы: «замкнутых», относительно самостоятельных, очевидно отдельных друг от друга эпизодов в фильме нет, возникнув, та или иная лирическая тема не завершается, не исчерпывается в одной главе, а переходит в следующую, иногда на время исчезает в глубине, затем снова оказывается на первом плане. Словом, все, как в лирической поэзии...

Здесь нет места, как в историческом киноочерке, для «чистой», неэмоциональной, лирически неосвоенной информации, она в такой картине была бы инородным телом — не обогащала бы фильм, а ослабляла силу его воздействия.

Наверное, можно было бы еще многое рассказать о жизни солдата на войне — в кинопоэме Симонова раскрыты очень важные, я бы сказал, важнейшие стороны этой жизни, но сказано далеко не все. Но за этим не последует перечень упущений и пробелов, он в данном случае ни к чему. Потому что сказано не все, а картина жизни в фильме отличается необходимой художественной полнотой. И это не парадокс, потому что речь идет о полноте особого рода. Это эстетическая категория, которую опасно путать, как это нередко бывает, с житейским определением.

Должен ли художник, стремясь к полноте картины, изобразить в своем произведении все стороны, все планы армейской жизни — от работы штабов до деятельности трофейных команд и военторга? Поставив так вопрос, я, конечно, утрирую, но, право же, не чересчур, ибо такого рода опрометчивые «ведомственные» требования — почему в нем не изображены, допустим, связисты, а на войне,

«Шел солдат...»

как известно, роль связи очень велика, почему в нем не показаны, скажем, ремонтники, а ведь без них, все знают, танкисты и шагу ступить не могли — не стали еще достоянием прошлого, и в наши дни это приходится порой и читать и слышать. Но стремление о х в а т и т ь в с е, и практически никак не выполнимое, потому что материал войны необозрим и неисчерпаем,— стремление к т а к о й п о л н о т е губительно для искусства: художественное исследование подменяется и вытесняется механическим, иллюстративным, неорганичным для художественного контекста вещи «упоминанием» чего-то или кого-то.

Подлинная полнота картины жизни в произведении искусства находится в зависимости от идейно-эстетической задачи, решаемой автором, от образного строя вещи, от избранного им жанра и т. д. Эта полнота присуща, например, не только «Василию Теркину», произведению многоплановому, в котором большую роль играет юмор, но и выдержанному на одной пронзительно трагической ноте «Я убит подо Ржевом». «Теркина» иногда называют энциклопедией солдатской жизни на войне — это верно, но и в поэме Твардовского сказано вовсе не все о войне и солдате. Если бы это было так, вряд ли он стал бы, повторяя себя, писать еще «Дом у дороги» и «Я убит подо Ржевом». В общем, когда сталкиваешься по видимости с логичными, а по сути с вульгарными суждениями об искусстве, проверять их, наверное, лучше всего на очной ставке с произведениями, ставшими классикой...

Произведение, вобравшее в себя очень многое и по-настоящему цельное, фильм «Шел солдат...» не «закрывает темы», напротив, он, все время напоминая, что «войну в целом знает народ...», стимулирует поиски, заставляет идти дальше. Даже в рамках одного жанра — кинопоэмы... И это тоже свойство серьезного искусства.

Я говорил о жанровом своеобразии фильма «Шел солдат...». Конечно, оригинальные жанровые решения — стоит упомянуть и об этом — возникают лишь в особом климате, имя которому художественное многообразие, не только отстаиваемое в критических статьях, но реализуемое в творческой практике. Поэма и памфлет, портрет и историческая хроника, очерк нравов и этнографический этюд — эти и многие другие жанры осваиваются кинодокументалистами. Столь широкий жанровый диапазон — всегда признак силы, зрелости и новых возможностей, открывающихся перед искусством,— именно эту пору, мне кажется, переживает сейчас документальное кино...

●

Шел фильм,
И билетерши плакали
Над ним одним
По восемь раз.
И слезы медленные капали
Из добрых близоруких глаз.
Глазами горькими и грозными
Они смотрели на экран,
А дети стать стремились взрослыми,
Чтоб их пустили на сеанс.

Эти стихи Бориса Слуцкого о таких фильмах, как «Шел солдат...».

Для каждого из нас, людей старшего поколения, великая война была еще и тем первым боем в августе сорок первого, когда ты первый раз увидел немецкие танки и такую обыденную и страшную смерть в бою, к которой, сколько бы ты потом ни воевал, все равно нельзя было привыкнуть; и тем весенним днем она была, когда во время бомбежки тебя зацепило осколком, а запомнился тебе этот день еще и потому, что был уже разлив и пришлось много раз переходить ручьи и речушки по пояс, по грудь в ледяной воде; и тем августовским утром была для тебя война, когда на выжженном солнцем, насквозь простреливаемом склоне одной из саур-могильских высот, где негде укрыться, долбануло тебя так, что ты подумал: ну, вот и все...

Дни эти были у каждого своими, а судьба общей. Это о нашей судьбе фильм «Шел солдат...».

Но идут годы, то, что было с нами и при нас, становится достоянием истории, в жизнь вступают новые и новые поколения, для которых великая война постепенно превращается в названия битв, имена выдающихся военачальников и легендарных героев, в знаменательные даты, цифры потерь и трофеев, в мо-

нументы и памятники. И они смутно представляют себе, как это было, как в метель и стужу, пробирающую до костей, или в палящий зной, в такой пыли, что машины днем зажигали фары, шел по фронтовым дорогам солдат, как рыл окопы, как «на подручных средствах» форсировал «водные преграды», как перебегал под минометным обстрелом — перелет, недолет,— чувствуя всем телом, что вот сейчас накроет его следующей миной, как, преодолевая тоскливую пустоту в груди, поднимался навстречу пулеметному огню для последнего броска во вражеские траншеи...

Пусть они посмотрят этот фильм...

Н. Игнатьева

На краю беды

«Афоня»

Сценарий А. Бородянского. Постановка Г. Данелия. Оператор С. Вронский. Художник Б. Немечек. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Е. Федоров. «Мосфильм», 1975.

Отчего этот комедийный фильм, заставляющий и улыбаться и хохотать вволю, нет-нет да и вызовет чувство печали, некой тревоги даже? И в финале своем прозвучит на лирической, чуть щемящей ноте?

На первый взгляд, тому нет никаких предпосылок. Исходный жизненный материал, что взят в основу картины, для этого, кажется, слишком уж прост, груб, заведомо прозаичен. Какая там лирика, если речь пойдет о жэковском слесаре-сантехнике, который славен не трудовыми подвигами, а милицейскими протоколами, чей портрет не на доске почета висит, а красуется за стеклом фотовитрины «Гости вытрезвителя». Для такого «героя» в искусстве вроде бы уготован один путь: бичевание смехом, беспощадной сатирой. Ведь Афанасий Борщов — из племени безответственных и равнодушных, из тех, кому все «до лампочки», у кого интересы сходятся в одной точке — в кафе под названием «Ассоль», где к пенящемуся пиву можно добавить кое-что посветлее и покрепче...

Жильцов заливает — Борщов не торопится: «После обеда зайдем»; из-за аварии триста квартир без воды сидят — ему наплевать: «Я свое отработал... Рабочий день закончен!» Он непробиваем, этот тридцатилетний юноша в лихо заломленной кепочке, с вечной ухмылкой на устах. До такого разве достучишься, чем его проймешь? «Борщов, совесть у тебя есть?» — «Совести-то у меня, во, с прицепом, а времени — нету!..» Борщов — Куравлев произносит это с такой обезоруживающей улыбкой, что ясно: дальнейший разговор бессмыслен, бесполезен.

Значит, и впрямь — нечего тут копья ломать, надо взять в руки крокодильские вилы и пригвоздить героя к позорному столбу...

Авторы фильма, сценарист А. Бородянский и режиссер Г. Данелия, избирают другую меру наказания. Какую? Об этом мы узнаем не сразу, авторский замысел обнаруживается постепенно, а пока мы продолжаем знакомиться с Борщовым А. Н., не просто приумножая список его прегрешений, но вглядываясь в его образ жизни, повадки, манеру поведения. Комедия позволяет это, более того, предлагает извлекать из картин быта нечто существенное, новое и важное для понимания характера в его полноте — режиссура Г. Данелия всегда устремлена к тому, чтобы объектив кинокамеры всесторонне, детально рассмотрел человека.

Вот тогда мы заметим в Афоне и ту долю своеобразного обаяния, что свойственна людям, про которых, покачивая головами, обычно говорят: «Ну артист!» Артист — в смысле ловкач, пройдоха, мастерски умеющий обмануть, обвести вокруг пальца. Экран наглядно демонстрирует это «мастерство» Борщова. Как искусно захромал, не сгибая правую ногу, ковыляет он к передней двери автобуса и, кряхтя, влезает на подножку — инвалид, да и только! Или вдруг небрежным жестом поднимает руку, голосуя «Волге» с зеленым огоньком. Визжа тормозами, машина останавливается перед Борщовым, а он

спокойно прикуривает от сигареты оторопевшего водителя.

Смешные эпизоды! И мы беззлобно, скорее добродушно смеемся над проделками Борщова. А чуть позже понимаем, что, быть может, вот эти самые черты находчивого остряка и выручают Афанасия, помогают ему кое-как удерживаться на работе, хотя чаша терпения у начальства, казалось бы, должна уже переполниться.

Ведь как вовремя ввернул он мастеру Людмиле Ивановне (В. Талызина): «Тебе больше двадцати шести в жизни не дашь!» — и непреклонный мастер дрогнула, прикрепилатаки к нерадивому Борщову практикантов! И какой невинной жертвой женского коварства прикинулся, когда разбирали поступивший «сигнал» из милиции, задержавшей Борщова «за ныряние и купание в фонтане городского сквера». Да, умеет Борщов выворачиваться, находить лазейки, уходить от ответственности. И надо прямо сказать — делает это лихо. Так, что не раз вызывает в зале восторженный отклик: «Во дает!» Признаться, и мы на первых порах испытывали это святое непосредственное чувство — видно, велика заразительная сила актерской игры Леонида Куравлева, столь органично и достоверно сумевшего воплотиться в изображаемый характер и показать его неоднозначно, в живой объемности образа. К тому же сценарист А. Бородянский наделил героя действительно смешными, остроумными репликами — точно соответствуя натуре Борщова, они срабатывают безошибочно.

Юмор сценариста (а он был оценен еще жюри всесоюзного конкурса на лучшее произведение кинодраматургии, присудившим сценарию А. Бородянского премию), помноженный на юмор режиссёра (здесь рекомендации уже не требуются), дал немало отличных комедийных сцен, ярких жанровых картинок, не одним сюжетом соединенных в фильме, а скрепленных общей мыслью, общей идеей постановщика.

Скажем, знакомство Афони с Колей (Е. Леонов) и их возвращение домой — это не только блистательный актерский дуэт, еще раз подтвердивший присущее исполнителям высокое мастерство комического, это и щедрость режиссуры, обогащающей хорошо написанные бытовые эпизоды так, что течение жизни в них вовсе не ограничивается данной ситуацией, но ведет за ее пределы, многое объясняя в человеческих характерах и связях. И сцены на танцплощадке, в столовой, во дворе, который оглашается истошными криками Федула, собутыльника Афони (его острый сатирический портрет создает Б. Брондуков),— тоже не просто жанровые зарисовки, привлекающие зоркостью глаза художников, а снова кусок жизни, взятой в разных ракурсах, в противоречиях и конфликтах.

Г. Данелия — мастер интермедий и жанровых этюдов. Вспомним хотя бы сцены с подозрительным прохожим (Ролан Быков) в фильме «Я шагаю по Москве», прелестное пиршество в духане или эффектное появление братьев-автомобилистов с глупыми, но гордосамодовольными лицами («Не горюй!»). Каждый из этих эпизодов сделан безукоризненно в своей психологической точности, житейской правде.

Но существуют они не сами по себе, значение имеют не самодовлеющее, а воспринимаются в тех реальных контекстах жизни, которые рассматривает в своих произведениях режиссер.

Так и в «Афоне». Конструкция фильма, кажется, складывается «по кирпичику», из отдельных фактов, наблюдений, деталей, но скреплены они прочной взаимосвязью, закономерность которой постановщик ленты прослеживает в картине последовательно и точно.

В фильме случай сводит Борщова и штукатура Колю. Случайно, по пьяной лавочке, хотя он в общем-то непьющий, оказывается Коля в квартире у Афанасия, случайно — жена за это происшествие из дома выгнала — поселяется на время в его комнате вместе с раскладушкой и двумя пачками макарон. Случайно — по сюжету, но закономерно, если следовать той мысли, которую, как одну из главных, проводит в картине режиссер.

«Афоня». Борщов — Л. Кулавлев, Коля — Е. Леонов

Что же это за мысль?

Прежде чем ответить на вопрос, забежим по сюжету немного вперед, чтобы увидеть в шумной, пестро, если не крикливо одетой толпе танцплощадки скромную тоненькую девушку — в простом сереньком платьице, с гладко зачесанными назад волосами. Около нее невзначай остановится Афанасий — пригласить, что ли? — но тут же переключится на высокую, в темном парике девицу с пышным бюстом. А затем они встречаются у милицейского подъезда — Катя будет ждать его под проливным дождем (это она вызвала милицию, когда с Афоней затеяли драку хулиганы), пересидит до первого транспорта у Борщова на кухне, глотая горячий чай из алюминиевой кружки, будет, смущаясь, приходить потом сюда, к его дому, в надежде: может, что-то шевельнется в его сердце... А он словно бы ничего и не замечает, то есть замечает, конечно, но то делает вид, что страшно увлечен политзанятиями, а в следующий раз — что расхворался вдруг будто...

И хотя смешно слушать, как Борщов озабоченно объясняет: «Политзанятия завтра провожу. Подготовиться надо», и смешно видеть, как изображает недомогание: «Пойду лягу, прессу почитаю», смеяться, честно говоря, не очень хочется, когда рядом на экране потухшее, расстроенное лицо Кати.

Удивительный это образ — Катя. Нечасто кому дано воспринимать вещи в их первозданном виде, не обремененном множеством разных наслоений — жизни, времени. Так искренне, не скрываясь от посторонних, печалиться, так, всем существом своим, радовать-

ся. Ужасно хочется ей, чтобы Афанасий поборол в себе дурные черты, и вовсе не далекой мечтой представляется Борщов в ином облике, а вполне осуществимой реальностью: «У нас тоже одна девочка — врачам грубила, шапочку не всегда надевала... А потом за ум взялась и стала вежливой, шапочку одевает, в стенгазету заметки на актуальные темы пишет — про грипп, про энцефалит...»

Дарование молодой актрисы Евгении Симоновой, думается, обещает многое. Второй раз довелось нам увидеть ее на экране (первый — в телефильме Л. Марягина «Вылет задерживается») и, отметим с удовольствием, в ином качестве. Там была забавная, вызывающе эксцентричная, с «острыми углами» девчонка, здесь — располагающий своей мягкостью, внутренней застенчивостью, каким-то лирическим светом души человек. Человек, излучающий доброту, тепло, гарантирующий верность.

Не тут ли, при встречах с Катей, появляется то самое настроение легкой грусти? А может, и раньше, еще тогда, когда взгляд скользнул по комнате Борщова, неуютную пустынность которой так сумел подчеркнуть художник Б. Немечек: стол с опорожненными консервными банками, винные бутылки в углу, у стены обшарпанные чемоданы, прогоревший абажур, засаленные у выключателя обои...

Ах, Афоня, Афоня!.. Только что хохотали в голос, глядя, как он пытается отразить атаку своей подруги Тамары, что два года на него «угробила, как дура последняя», а тут словно током пронзило — когда мелькнула на стене фотография стройного парня в военной форме.

Вот так поворачивает нас фильм от смеха к печали, чередуя веселые минуты с горькими, грустными. Горькую досаду испытываем мы за нашего героя, который так бесполезно, бессмысленно прокручивает свою жизнь, не стараясь оценить искренность и теплоту человеческих чувств, не задумываясь над тем, что человек обязан отвечать перед обществом, что не сорный пустырь должен оставлять после себя... Афоня — на краю беды.

Но, собственно, чего уж мы так об Афоне печемся? Стоит ли того этот лентяй, враль, алкаш? Не проще ли, как и думалось вначале, заклеймить его с помощью сатирического смеха?

Полагаю, если бы подобный вариант сценарист предложил режиссеру, Георгий Данелия вряд ли взялся бы ставить этот фильм. Мироощущение художника таково (Данелия это ясно доказал своими лентами), что он прежде всего в людях ищет добро, верит в доброе в человеке, в победу в человеческой душе не темных, а светлых сил. Это не значит, что режиссер прекраснодушен, что он не видит, не хочет замечать в человеческой натуре зла. Но он устремлен к лучшему, исполнен веры в лучшее, именно это оптимистическое чувство определяет его отношение к своим героям.

Вот почему для Данелия Борщов — не пропащий, не безнадежный. Вот почему, думается, на эту роль режиссер выбрал Леонида Куравлева, актера, который смог бы за всем дурным, что есть у героя, обнаружить потенциальный запас душевности.

Теперь, наверное, понятно, какую внутреннюю закономерность, стоящую за внешними сюжетными событиями, имели мы в виду. Закономерность тех человеческих отношений, которые предполагают дружелюбие и доброжелательность, готовность всегда прийти на помощь, отдать свое душевное тепло.

«Нет у нас еще всеобщей коммуникабельности», — посетует Коля, склонный изъясняться привычными газетными оборотами. Но ведь сам-то он, Коля — наикоммуникабельнейший человек! Вот уж кто обладает способностью ассимилироваться в иной среде, не теряя при этом своего первородства, своих жизненных позиций. Более того: может быть, даже незаметно для себя распространяя благотворное влияние.

Режиссуре Г. Данелия не свойственны нажим, педалирование, демонстративность приема. Все происходит как бы само по себе, а не следуя указующему персту постановщика. И камера оператора С. Вронского, отвечая режиссерской манере, избегает подчеркнутых акцентов, рассчитывая на зоркую восприим-

чивость зрителя. Аппарат не делает «наезда» на стол, прежде захламленный, а теперь покрытый белой скатертью, не привлекает специально внимания к изменившейся обстановке Афониной комнаты. Мы как бы невзначай замечаем и скатерть, и цветы в молочной бутылке, и застеленную тумбочку, замечаем не столько как отдельные предметы, а как черты иного образа жизни. Той, что вошла сюда вместе с Колей, не пытаясь навязчиво утверждать себя, но, тем не менее, оставляя свои заметные следы.

В героях Евгения Леонова, особенно в тех, что пришли на экран начиная с «Белорусского вокзала» А. Смирнова, есть какая-то удивительная надежность и основательность. Есть та высокая мера человечности, честности, самоотдачи, которая выводит созданные им образы за пределы данной индивидуальности, на просторы куда более широкие. Конкретный характер приобретает точную социальную окраску, черты, присущие этой личности, являют собой как бы новую нравственность.

В отличие от Ивана из «Белорусского вокзала» или Потапова из «Премии», образов драматических, Коля, которого Леонов играет в «Афоне», комический персонаж. Однако комедийные ситуации, в каких оказывается Коля и какие великолепно обыгрывает актер, не заслоняют важного содержания образа, предполагаемого этой ролью. Коля, который так по-домашнему расположился в борщовской квартире, который с таким самозабвением варит макароны и заваривает чай, с таким нескрываемым восторгом смотрит на галстук с изображением горы Ахун и за-

«Афоня». Борщов — Л. Кулавлев, Елена — Н. Маслова

ходящего солнца («Жена Клавдия из Сочи привезла»), воздействует на Борщова куда более эффективно, чем «проработочные» собрания в ЖЭКе. Там что — так, говорильня, а Коля не корит, не агитирует, не поучает, не навязывается с советами, так как считает, что «человек должен с а м решать свою судьбу». Он как бы незаметно подталкивает Афанасия к пониманию необходимости коренных перемен в жизни.

Сцены фильма с участием Леонова, повторяю, очень смешны, но та абсолютная серьезность и погруженность в глубь характера, с которой играет актер, делает звучание роли по-настоящему значительным и в чем-то драматичным даже. Само присутствие Коли, хотя он, казалось бы, не вмешивается в ход Афониной жизни и уж тем более не пытается лезть в душу, оказывает на Борщова как раз то положительное влияние, какого не добиваются ни работник ЖЭКа, добросовестно реагирующий на «тревожный сигнал», ни начальник конторы с его нравоучительной беседой о вреде равнодушия.

Фильм в целом свободен от дидактики, и в этом его привлекательность, потому что как только появляется прямое, «в лоб», нравоучение,— а это, к сожалению, и случилось в сцене с начальником ЖЭКа — там комедия сразу вянет, теряет свою эмоциональную заразительность. Но там, где без всякой «проповеди», органично устанавливается внутренняя связь между Афанасием и Колей, где в живой комедийной форме раскрываются их взаимоотношения, там картина обретает удивительно притягательную силу.

Хотя что, казалось бы, какие нравственные уроки может дать Коля Афоне? На первый взгляд, он с Борщовым — одного поля ягоды... И нет-нет, да и прорвется что-то мещанистое в его вкусах и привычках, и покажется, может быть, порой, что он слишком уж бесцеремонно и вольготно расположился на чужой жилплощади, облачившись в пижаму и мягкие тапочки... Словом, вовсе не идеального положительного героя, который служит образцовым примером, стремятся показать нам в образе Коли создатели фильма.

И все-таки это он, Коля, сидящий здесь рядом, в им же самим прибранной комнате, невольно заставляет Борщова не отвечать на настойчивый зов стоящих под балконом «дружков». Это он, Коля, пробуждает в Афанасии воспоминания о детстве, о воспитавшей его тете Фросе, которую, как в армию ушел, так до сих пор и не видел. И хотя несказанно поразила воображение Борщова красавица из тридцать восьмой квартиры (она, действительно, хороша и очень привлекательна своей загадочной улыбчивостью в исполнении Нины Масловой), все-таки не столько ей, сколько тому же Коле обязан он тем видением, что в мечтах посещает нашего героя: деревенская изба, на пороге лебедушка-жена («Намаялся, Афоня?») снимает с него сапоги, ведет в чистую горницу, а там — шестеро детишек мал-мала меньше прилежно учат уроки... Ведь это Коля так поворачивает направление мыслей Афанасия, заставляя его думать о семье, о ребятишках, о доме...

В чем же секрет воздействия этого человека, ничем вроде бы не выдающегося? А вот в чем. Коля — Леонов обладает удивительным даром жизнелюбия. Ему все интересно вокруг, во все он вглядывается с неистощимой любознательностью, с дотошной пытливостью ребенка. Парадоксально: пожилой семейный человек, которого, казалось бы, естественнее видеть всецело погруженным в заботы о детях, о доме, о собственном покое, бурлит жизненной энергией, а мимо тридцатилетнего Афанасия проходят, словно не задевая его, все живые жизненные токи. Нет у него настоящих эмоций, человеческих чувств — он мертв. И вот существование рядом такого Коли как бы реанимирует героя, пробуждая интерес Борщова к подлинной жизни.

Врезками-видениями, подобными тем кадрам, о которых речь шла выше, авторы не раз «прослоят» действие, адресуя нас к мечтам или воспоминаниям Афони. Но если назначение, смысл этих врезок в картине понятны, то художественное их решение не кажется вполне удачным: порой слишком уж лубочны, слащаво манерны эти сцены.

Видения еще посетят Борщова, но снача-

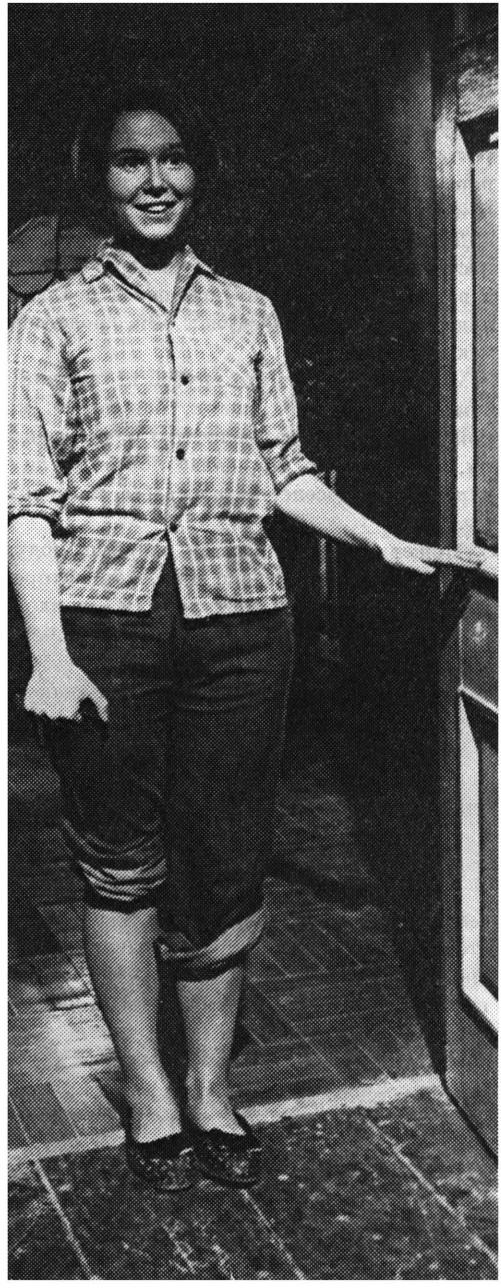
ла наступит момент прощания с Колей — пришла для того пора возвращаться к себе обратно.

В фильме этот эпизод существенно отличается от того, что было написано в сценарии. Там за Колей приезжала семья: пока Николай складывал в чемодан свои вещи, маленькая девочка с большим бантом старательно читала стихотворение, на тахте сидел огромный парень с ефрейторскими нашивками на гимнастерке, а внизу, во дворе, у «Уазика» ждала жена.

Режиссер убрал «утепляющие детали», сцена стала строже, значительнее, драматичнее. Прощание происходит tête-a-tête, и настроение, атмосфера эпизода подчеркивают серьезность происходящего, ту внутреннюю тревогу, которая сейчас охватила обоих — и Афанасия и Колю. В Коле нет радости, которая владела им в сценарии, он вовсе не «сияющий», а озабоченный, даже, пожалуй, хмуроватый. Что там ни говори, а дальнейшая судьба Афанасия, с которым он прожил бок о бок, не может его не волновать. И Борщов хорошо понимает, как много теряет он с переездом Коли. Ведь Коля заставлял Афанасия из маленького и убогого мирка, в который тот сам себя погрузил, выбираться на орбиту других ценностей, пробуждал интерес к вещам, более существенным, чем чешское пиво, докапывался до человеческого, зарытого где-то на дне Афониной души. Ох, как будет не хватать Борщову славного добряка Коли, с его стремлением подходить к жизни «философски», с его рассуждениями об «очагах напряженности», с его интересом ко всему, что вокруг,— к кометам, к звездам...

Вот ведь — вроде бы жили каждый сам по себе, по своим правилам и законам, а внутренние нити все же протянулись друг к другу, и совсем нелегко их сейчас оборвать. Обнимутся мужчины на прощанье, припадет Коля своей лысой головой к груди Борщова — и это их почти бессловесное расставание заставит вдруг Афоню остро ощутить чувство одиночества и неуверенности за свою жизнь.

Ушел Коля, съехал... А перед глазами одинокого Афони вновь возникнет родная дерев-



«Афоня». Катя — Е. Симонова

ня, изба-пятистенка, возле которой на лавочке сидит и шьет тетя Фрося. «Здравствуй, тетя Фрося!» — говорит ей Борщов. «Здравствуй, конек-горбунок,— ласково отвечает женщина.— Вот рубашечку тебе шью. К первому сентябрю». «Что ж ты платье-то свое последнее порезала?» — спрашивает Борщов. «А на кой оно мне...»

Добрые сны всегда обрываются на хорошем месте, явь приходит тогда, когда ее не ждешь, и вот уже возвращает Борщова к реальности надсадный голос Федула: «Эй, родственничек! Рупь гони!»

Может быть, вот это грубое вторжение той самой неправедной жизни, пагубность которой дал понять Афанасию тихий человек Коля, перевернуло Борщова, подтолкнуло его к решению, доселе, казалось бы, невероятному.

Может быть, сейчас он впервые подумал о том, как худо, мерзко жил, как нехорошо, несправедливо, а, пожалуй, и подло поступил с преданной ему Катей, как неоплатен его долг перед людьми?

Авторы опускают этот момент: какого-то первого просветления души героя, не показывают его наглядно — они понимают, что слишком сложен, неровен и труден процесс очищения, особенно у таких, как Борщов, чтобы первые же его признаки выносить на смотровую площадку экрана. Поэтому они снимают резкость перехода комедийной его окраской: в следующих кадрах Афоня появляется на летней деревенской улице весь увешанный покупками — авоськой с апельсинами, связкой баранок; в шляпе, с перекинутым через руку пальто.

Он приехал не в отпуск — навсегда.

Фильм опять-таки не спешит здесь с какими-либо выводами, не торопится заверить в перевоспитании героя — идут чисто комедийные эпизоды встречи деревенских приятелей: «Егоза!» — «Конек-горбунок!», их шумного проезда по селу на тракторе.

Правда, юмор, комедийность этих эпизодов, к сожалению, значительно слабее, чем в сценах первой части фильма; во второй половине картины, к тому же, недостает и целостности действия. Наверное, нельзя объяснить это только тем, что тут нас ждет переход от одного «настроения» фильма к совсем иному, от смеха — к укорливой печали, от беззаботного веселья — к раздумчивой грусти...

...Полутемная изба, освещенная лишь огарком свечи. За столом сосед, дядя Егор, достает из шкатулки нехитрое теткино наследство: бумагу на дом, сберкнижку («восемьдесят семь рублей на твое имя накопила»), письма Афониного отца, похоронную на него и... письма от Афанасия, которые Фрося писала своей рукой, опускала в Лещевке, а потом всем читала.

«Любила она тебя. Вот здесь, возле окна и померла. Все тебя ждала...»

Нам не видно Борщова — темно. Только слышно короткое сдавленное рыдание. А на экране за оконным стеклом появится молодое лицо тети Фроси, поджидающей «конька-горбунка»... Молодое — ведь старой свою тетку Афанасий никогда не видел.

Признаться, мы уже почти догадывались, что Афанасий не застанет в живых тетю Фросю — к тому вела вся логика повествования, логика авторского замысла. Но вот такого сильного эмоционального впечатления от этого события, скажем прямо, не ожидали. Не ожидали не потому, что пришли смотреть комедию, а она здесь обернулась серьезной драмой,— такое нам приходилось уже испытывать в картине того же Данелия «Не горюй!», где вторжение трагедии в комедийное повествование было великолепно оправдано изысканным мастерством режиссера и огромной силой таланта незабываемого Серго Закариадзе. Не ожидали мы, прежде всего, другого — т а к о й реакции Афанасия Борщова, потрясения, на которое оказался способен Афоня.

Леонид Куравлев часто появляется на экране. Играет большие роли, снимается в эпизодах. Его лучшие работы связаны с именами таких кинематографических мастеров, как Шукшин, Швейцер, Панфилов. С Георгием Данелия Куравлев встретился впервые. И как обычно бывает у этого актера, сумел согласовать свою индивидуальность с системой твор-

ческих координат режиссера — с его эмоциональным строем, художественной манерой, характером мышления. Сумел до конца понять авторский замысел и воплотить его, не только убеждая в реальной достоверности своего Борщова, но достигая той меры обобщения, которую предполагает творение подлинного искусства.

Кстати сказать, сценарий первоначально назывался «Про Борщова, слесаря-сантехника ЖЭК-2». Это как бы заведомо сужало границы фильма и рамки центрального образа. В совместной работе над сценарием и картиной авторы вывели ее за пределы ЖЭКа, создали характер, несущий в себе черты социального конфликта, затрагивающий одну из актуальных проблем современного общества — об ответственности, долге перед ним.

(Кстати, ошибутся те, кто будет рассматривать этот фильм, как впрямую посвященный борьбе с алкоголизмом — художественное произведение подобных утилитарных задач перед собою не ставит. Картина вторгается и в эту тему, раскрывая нравственные предпосылки столь печально сложившейся человеческой судьбы.)

К осознанию мысли о том, что человек отвечает перед обществом, перед людьми, и стремились подвести своего героя авторы картины. Им важно было, чтобы Борщов воспринял ее не формально, а изнутри, душой.

Не берусь сказать, что это до конца удалось. Твердой, как говорится, стопроцентной уверенности в том, что Борщов навсегда распрощается со своей прошлой жизнью, пожалуй, у нас нет. Но фильм — не басня, и его

«Афоня». Борщов — Л. Кулавлев

ценность не в положительной концовке, но в насыщенности и социальной весомости, определенности содержания.

Пока же герой мечется в поисках твердой точки опоры, зная только одно: надо немедленно бежать от того, прежнего Борщова. Куда? Не один раз подойдет он к дежурному по аэродрому с просьбой перекомпостировать ему билет — сначала на Красноярск, потом — на Тюмень, на Свердловск... Подозрительным покажется милиционеру такой пассажир, к тому же и не похож гражданин на ту фотографию, что у него в паспорте: там симпатичный паренек с приятной улыбкой, а здесь... Борщов старается изобразить такую же улыбку на своем лице, но она получается жалкой, натянутой. И все-таки какое-то едва уловимое сходство есть! Что-то осталось в Афанасии от этого славного паренька с растрепанными вихрами и добрым, бесхитростным взглядом. Значит, не все потеряно!

А когда Борщов пойдет к самолету и вдруг обернется назад, он увидит вдали Катю с чемоданами в руках: «Афанасий, мне кто-то позвонил — я подумала, что это вы...»

Этим образом-обещанием, образом-надеждой завершится фильм, за пределами которого для героя может начаться новая жизнь.

М. Швыдкой

В главной роли — Николай Крючков

«Горожане»
Сценарий В. Кунина. Постановка В. Рогового. Оператор И. Зарафьян. Художник П. Пашкевич. Композитор Р. Хозак. Звукооператор С. Гурин. Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1975.

В самом названии фильма — «Горожане» — содержится некая, не очень-то уж и скрытая полемичность, которая, как мне кажется, во многом предопределяет интерес к этой картине. Он возникает еще до того мгновения, когда в праздничной пестроте красок перед нами пройдут первые строчки титров, и мы познакомимся с героем будущего киноповествования, шофером такси, которого играет Н. Крючков и которого все персонажи — начиная от семнадцатилетней дочки Маши (М. Кукушкина) и кончая начальником колонны одного из московских таксопарков Фофановым (А. Миронов) — называют Батей.

Так уж сложилось, что в некоторых произведениях нашей литературы, кинематографа, а порой и театра в последние десять-пятнадцать лет само это понятие «горожане» стало синонимом чего-то неподлинного, ненасыщенного, поверхностно-потребительского. В так называемой «деревенской» литературе суетным людям города, «вырвавшимся на лоно», как правило, противопоставлялись труженики села, от природы-де наделенные внутренней мягкостью, душевной тонкостью и незыблемыми нравственными устоями. Однако сама жизнь сопротивлялась подобной схематизации, а логика социального прогресса обнажала иллюзорность всяких «патриархально-нравственных» утопий. Все яснее становилось, что такое противопоставление грешит против истины. Ведь не место жительства определяет общественную значимость человека, его этические принципы, а нечто другое, более сущностное. Впрочем, в сравнительно короткой рецензии на один фильм нет возможности (да и нужды) подробно и всесторонне исследовать этот сложный процесс своеобразной «переоценки географических ценностей», который уже наметился в нашей литературе и сразу, естественно, затронул искусства, с ней теснейшим образом связанные. Да и коснулся я его лишь потому, что хотел объяснить некоторое особое удовольствие, испытанное мною от названия картины В. Кунина и В. Рогового.

Впрочем, авторы фильма «Горожане», вероятно, не ставили перед собой задачи создания некой художественной альтернативы так называемым «деревенщикам», как не собирались они снимать и эпическое полотно. Они предлагают зрителям фильм простой, бесхитростный,

«Горожане». Батя — Н. Крючков

наивный даже. Но в нем они постарались выразить поэзию города и рассказать о городской жизни в самых разных ее проявлениях, включая в свою картину мимолетные зарисовки повседневной действительности, из которых складывается великое и малое. И все-таки фильм получился о другом, неброская манкость его названия обнаружила свою приблизительность, едва пошли первые строки титров: «Николай Крючков в кинофильме «Горожане». А потом — быстрый «проезд» камеры по утренней Москве мимо ровных рядов новостроек, причудливых зигзагов старых улиц, пешеходов и автомобилей, и вот, резко затормозив вместе с салатного цвета «Волгой», камера представила нам шофера такси, который и будет в фильме главным действующим лицом. И сразу стало ясно, что эта лента не о горожанах, а о горожанине.

Роль, которую играет Николай Крючков, поставлена в центр повествования уже кинодраматургом, а выбор актера для ее исполнения лишь успешно закрепил предложенную в сценарии конструкцию. В. Кунин и В. Роговой сделали картину о добром, честном, мужественном и по-своему мудром городском жителе, профессиональная деятельность которого заставляет его сталкиваться с бесчисленным множеством людей, населяющих город, с невероятным разнообразием городских

явлений. Шофер такси — часто невольный (немногословный или разговорчивый) собеседник, с которым могут советоваться по самым неожиданным вопросам, и всегда — свидетель человеческих поступков и проявлений, которые украшают или порочат нас.

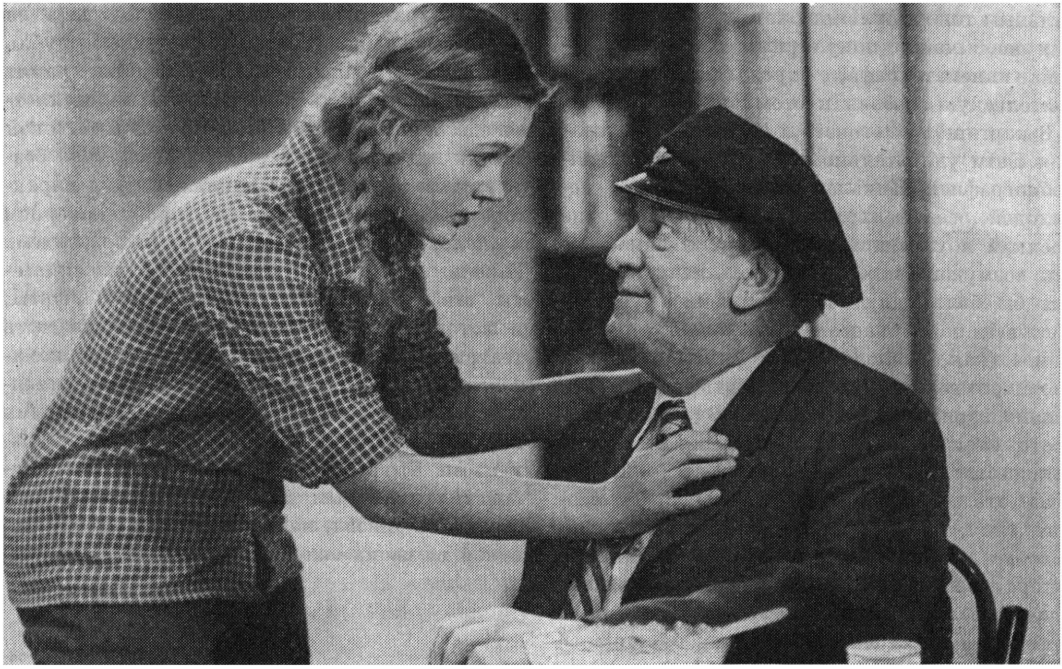
Удивительное дело — не только доверчивые говоруны, но и люди скрытные, осмотрительные и замкнутые часто с редкой готовностью открываются случайному попутчику, с которым свела их судьба, рассказывают о самом интимном и дорогом, о чем могут не знать даже близкие друзья! И чем случайней такой дорожный слушатель, чем больше шансов не встретить его вновь, тем искренней и жарче бывают исповеди. «Дорожная психология» причудлива необычайно, она рождает редкостный парадокс общения, который, обладая привычной городской мимолетностью, дает возможность выговориться людям, которые никогда больше и не увидят друг друга. Поездка в такси — это блицпутешествие, часто связанное с неким экстраординарным событием. Рождение ребенка, свадьба, смерть близких, переезды, покупка новых вещей, опоздание на работу, наконец, побуждает людей, как к спасительному средству, прибегать к автомашине с «шашечками» на боках. Оно-то, по всей видимости, и предполагает некое особое эмоциональное состояние пассажиров, готовых обрушить на сидящего рядом водителя домашние неурядицы и служебные заботы, любовные перипетии, беспокойство о положении любимой команды в турнирной таблице и многое другое, что запомнить краiне сложно, да и вообще запоминать-то бессмысленно. Но в памяти шофера такси, не выспрашивающего ни о чем терпеливого исповедника, информация оседает как бы помимо его воли, и он, своеобразная живая энциклопедия городской жизни, может поддержать разговор на любую тему. Шофер такси — это некий современный Вергилий, готовый показать вам город, знающий его праздничные и будничные стороны, его недостатки и достоинства. Вероятно, поэтому он столь любим кинематографистами, видящими в нем человека, который в повседневной работе по-своему познает людей и окружающий мир. Его опыт уникален — он вбирает сотни судеб и тысячи случаев, которыми вольно или невольно делятся с водителем такси его пассажиры. Главное здесь — способность к восприятию, человеческая тонкость, умение точно оценить ситуацию, осмыслить происходящее и, что, пожалуй, важнее всего, обладание неким нравственным иммунитетом, предохраняющим всеведение от цинизма.

Николаю Крючкову это последнее качество присуще изначально, в нем — одна из существенных черт его дарования, предопределившая творческую судьбу артиста. Его герои — в фильмах более чем сорокалетней давности и в лентах последних лет,— как правило, люди опытные, пожившие, даже в молодые свои годы умудренные житейской практикой. Им присуща та народность, которая соединяет трезвую смекалистость и неторопливую основательность поступков с человеческой непосредственностью и нравственной доверчивостью в восприятии окружающего, всезнающую умудренность с душевной наивностью и добротой. В последних работах этого артиста всегда развиваются характеры и темы его ролей тридцатых-сороковых годов, получают новую жизнь его открытые миру и цельно существующие в нем герои, главное для которых — утверждение правды, справедливости и добра в окружающей действительности, в людях вокруг и в самих себе. Эту открытую доверчивость и активную гражданственность человека из народа, доброго и непримиримого, Крючков сохранил и развил в лучших своих киноработах, к которым принадлежит и образ Бати. И здесь нет самоповторения,— созданный Крючковым в тридцатые годы социальный киногерой изменялся вместе с действительностью, которая его породила. Он был связан с ней накрепко и чутко реагировал на все ее беды и радости, стремясь вобрать в образ, им созданный, и существо и внешние приметы ее обновления. В постаревших героях Крючкова ощутимо их нерасторжимое единство с персонажами, сыгранными артистом в молодости, с тем героико-романтическим, празднично-эмоцио-

нальным тоном фильмов, которые сделали его имя необычайно популярным среди любителей кинематографа, определили прочную зрительскую любовь к этому артисту.

В картине В. Рогового и В. Кунина биография Бати удивительно точно совпадает с кинобиографией Николая Крючкова. Этот немолодой, седой, грузный, но вполне еще крепкий и умеющий радоваться жизни человек возмужал в годы первых пятилеток (он мог бы быть одним из персонажей «Трактористов»), обрел настоящую зрелость в годы войны (как, скажем, герой фильма «Парень из нашего города»), начал строить свою семью, только вернувшись с фронта. В этой слиянности биографий и заключена некая особая художественная достоверность Бати — Крючкова. Эта эстетическая убедительность — особого типа, она чурается «ползучего» правдоподобия, к которому порой подталкивали актера драматург и режиссер, заставляя его героя (после того, как он за свой счет отвез домой девушку, вышвырнув из машины ее слишком настойчивого кавалера) долгие секунды экранного времени перекладывать из собственного бумажника злополучные «рубль шестьдесят» в кошелек, где таксисты хранят дневную выручку. Достоверность определяется здесь не правдой незначительной бытовой детали и даже не манерой игры, сколько безусловным зрительским приятием этого характера, уже знакомого прежде, нашим доверием к человеку, которого мы хорошо знаем. Именно поэтому нам дороги не только приметы его современного бытия, но и черты, в которых угадываешь прошлое, сама чуть театральная актерская повадка его кинематографического существования с укрупненной пластикой жеста, слегка форсированными интонациями, с рвущимся наружу темпераментом. Быть может, потому лучшим и наиболее органичным для сегодняшнего Крючкова стал эпизод, когда он, встретив во время одной из своих ежедневных ездок по Москве,

«Горожане». Батя — Н. Крючков



«Горожане». Маша — М. Кукушкина, Батя — Н. Крючков

у гостиницы «Юность» возвращающийся с плаца военный оркестр, вспомнил о войне. Именно в этих достаточно традиционных по режиссерскому решению и как-то «проходно» снятых И. Зарафьян кадрах Крючков откроет и объяснит истинную природу сложности и глубины своего героя, прожитая жизнь которого — это история его поколения, его страны. Режиссерский прием повторяет много раз виденное (на экране пожилой человек глядит, как чеканят шаг музыканты с блестящими инструментами, а мы слышим тихие переборы баяна и разрывы артиллерийских снарядов), но Крючков добросердечной и непосредственной взволнованностью своей — которая, заставив его собраться на мгновение, чтобы вызвать в памяти воспоминания, погрузила затем в некий волшебный расслабляющий плен прошлого — заставляет пережить тихое и наивное приглашение к чему-то дорогому и важному. И после этого без особой досады воспринимаешь слишком уж драматически натянутый эпизод неожиданной встречи Бати с его фронтовым другом Иваном (Г. Юматов), с которым не виделись они тридцать лет, хотя Иван все время после войны водил троллейбус по московским улицам. Более того, даже умилишься праздничной радости встречи двух пожилых людей, негаданно обретших друг друга вновь...

Крючков играет вполне сложившегося героя, чьи жизненные принципы формировались, по всей видимости, в далекую военную пору. Но его Батя при этом — характер развивающийся, ощущающий живую связь с современностью, которую он впитывает, прорываясь сквозь ее внешние приметы. Он постоянно стремится избежать инерции восприятия — неизбежного порождения всякого опыта. И поэтому в «Горожанах» интереснее всего,

по замыслу, линия отношений героя с его семнадцатилетней дочерью Машей и ее другом из ПТУ Юркой (А. Васьков). Эта сюжетная линия, при всей ее строгой драматургической заданности (немолодой таксист, всякое повидавший на своем веку, опасается, как бы его выросшая без матери дочь не сбилась с правильного пути, но затем убеждается в истинности и глубине первого чувства, связавшего молодых людей), таит в себе множество вариантов психологической разработки, повышенные ситуативные возможности, непрерывную и естественную изменчивость взаимоотношений. Душевная тонкость героя Крючкова, его способность к гибкому и точному восприятию нового, которое несет с собой молодежь, полнее всего раскрывается именно в его терпеливом и бережном желании понять внутренние заботы Маши, ее любовь к Юрке и передать им все нажитое за его долгую жизнь. Но все-таки, к сожалению, эти «дела семейные», которые по существу связывают воедино так или иначе соотносящиеся с ними прочие события фильма, получили не лучшее, на мой взгляд, воплощение на экране. Им недостает той подлинной жизненной сложности, без которой происходящее кажется лишь добротной, но вполне плоской иллюстрацией к удачно выдвинутому драматургическому тезису. Маша и Юра настолько благополучно и банально-литературно любят друг друга, что не нужно обладать чуткостью Бати для понимания возвышенной, чистой идиллличности и бескомпромиссности молодых. При этом отношения героя и его дочери настолько искренни и доброжелательны, что кажется невероятным, чтобы ночной пассажир, грубо приставший к своей скромной подруге, смог вдруг разрушить взаимное доверие, определяющее жизнь маленькой семьи.

Авторы, вероятно, чувствуя внутреннюю слабость этой сюжетной линии, пытаются поддержать ее развитие побочными драматургическими ходами, которые должны обогатить характеры персонажей...

...Батя на следующий день, после вечернего скандала с Машей, когда он почти насильно увел ее домой, чуть ли не запретив ей встречаться с Юрой, услышал в маленькой закусочной рассказ молоденькой продавщицы о тиране-отце. Батя, привыкший к излияниям пассажиров, почти автоматически воспринимал то, что сквозь слезы говорила девушка своим подругам. И вдруг он почувствовал вину свою перед Машей, вскочил в машину и помчался домой. Так быстро, как умеют ездить в городе только опытные таксисты. И, вбежав в дом, увидев свою дочь, которая не поехала, как и обещала, за город с Юрой, куда они собирались накануне, Батя сел устало и на вопрос Маши совсем уже виновато ответил: «Права в кожанке забыл». Этот психологический этюд, разыгранный тонко, с точным пониманием подтекста, бесспорно украшает актерскую палитру фильма В. Рогового. Однако он и ему подобные ни в коей мере не восполняют вполне определенных художественных просчетов сценариста «Горожан».

И прежде всего отсутствие той внутренней динамичности, непосредственности и раскованности, которые необходимы, чтобы передать естественное движение современной жизни. Сама идея рассказа о шофере такси и его пассажирах, которых он возит день за днем из одного конца города в другой, в воплощении требует некоторой импрессионистичности и сопротивляется всякой нарочитой симметрии и дидактике, откровенно срежиссированным мизансценам, пастозному, локальному цвету, строго закрепленной камере. А все это в той или иной степени присутствует, к сожалению, в фильме, авторы которого словно не доверяли умению Н. Крючкова раскрыть судьбу человеческую без лишнего многословия и предложили нам слишком много эпизодов, которые не создают впечатления раскрепощенного людского потока, а лишь демонстрируют положительные стороны характера героя. К счастью, артист умело разрушает многие драматургические неловкости, его Батя с неизменным доброжелательным любопытством стремится воспринять всякие события, всякого нового человека, попавшего в поле его зрения. Он готов выслушать, а если надо, то и помочь. И его искренность наполняет

достаточно искусственно сконструированные сцены жизненной естественностью.

Но, уверенно создавая цельный характер, Крючков, тем не менее, все же не всемогущ. И дело не только в том, что использованные драматургом и режиссером ходы порой малоплодотворны сами по себе,— в этой картине стремление к максимальной «демонстрации характера» привело к одному досадному недоразумению, к обидной логической и психологической ошибке...

...Ночной хулиган написал под руководством Фофанова жалобу на Батю. И начальник колонны грозит объявить шоферу выговор. А делает он это потому, что всеми уважаемый водитель знает за ним, Фофановым, такие грешки, которых ему иметь не полагается. Но почему же Батя, давным-давно понимающий, что часть тех денег, которые таксисты платят за мытье машин и техосмотр обслуживающему персоналу, попадает в руки начальника и что именно Фофанов установил такой порядок в колонне, бросает ему эти обвинения лишь тогда, когда его самого захотели несправедно обидеть? Почему эти горькие, правдивые слова он не сказал прежде, да еще и на людях? Ведь ему бы поверили и поддержали бы его... Эпизод в кабинете Фофанова (его вполне выразительно играет А. Миронов) Крючков проводит энергично, с полной уверенностью в правоте своего героя. Ему веришь, ему сочувствуешь в то время, когда слушаешь его обвинительную речь. Однако потом, мысленно соотнеся все события, произошедшие на протяжении картины, и прикинув, как же они складывались в этом таксопарке до нашей встречи с героем, начинаешь понимать, что эпизод этот, как бы вводящий в художественную ткань фильма «производственную проблематику», не просто утяжеляет драматургию картины, но и разрушает ее идейную, эстетическую целостность. И конечно же,— подкупающую достоверность образа, созданного Крючковым...

Но все-таки, несмотря на обидные просчеты, фильм «Горожане», вероятно, будет пользоваться успехом. Но только не потому, как это принято писать, что «важные нравственные проблемы, которые попытались осмыслить создатели картины, компенсируют его художественное несовершенство». А потому что в образном строе повествования В. Рогового и В. Кунина есть доброта и лучезарность, которые, наверное, вызовут сочувственный отклик зрителей. Но придут они в залы кинотеатров, скорее всего привлеченные строчкой анонса: «Николай Крючков в кинофильме «Горожане»...

Нам сообщают из Казахстана

В журнале «Искусство кино» была напечатана статья «Умение стать необходимым читателю», в которой содержался разбор материалов казахского журнала «Новый фильм» (орган Госкино Казахской ССР).

В письме в редакцию «ИК» главный редактор «Нового фильма» А. Изотов сообщил, что статья стала предметом серьезного обсуждения в коллективе. С учетом изложенных в ней положений обсужден тематический план журнала и направление его дальнейшей деятельности. Редакция приняла рекомендации и пожелания, высказанные на страницах «Искусства кино». В 1974 году и за прошедшие месяцы 1975 года «Новый фильм» опубликовал на своих страницах немало материалов о развитии советского киноискусства в Казахстане, о фильмах других республик, об известных и молодых мастерах киноискусства. Редакция стремится своими публикациями под рубриками «Люди казахского кино», «На киностудиях страны», «Из истории кино», «Проблемы и суждения» помогать зрителям ориентироваться в сложном мире кино, повышать их эстетические критерии, точно оценивать идейный смысл произведений экрана.

В марте 1975 года работа еженедельника обсуждалась на коллегии Госкино Казахской ССР, а в апрельском номере журнала «Партийная жизнь Казахстана» была опубликована статья, анализирующая работу «Нового фильма», который выходит на казахском и русском языках тиражом 100 тысяч экземпляров и является одним из главных в республике изданий, призванных вести с кинозрителями разговор о развитии киноискусства.

Исходя из этого, подчеркивается в письме в редакцию «ИК», коллектив еженедельника отчетливо сознает, что идейно-теоретический уровень материалов, публикуемых в «Новом фильме», требует постоянного повышения. В этом смысле публикация обзора в «ИК» оказала самое положительное влияние на совершенствование форм и содержания материалов, публикуемых в журнале «Новый фильм».

А. Липков

Советский фильм Акиры Куросавы

22 июля 1975 года. IX Международный кинофестиваль в Москве. Пресс-конференция советской делегации.

Говорит Сергей Иосифович Юткевич:

— На этом кинофестивале произошло событие, для меня, как режиссера самого старшего поколения, особенно волнующее. Здесь встретились представители молодой режиссуры, молодой национальной кинематографии, каковой является кинематография киргизская, с великим мастером мирового кино Акирой Куросавой.

Мы все учились у Куросавы. Это великий художник, которому обязана не только национальная кинематография Японии, но и культура России...

Щелкают блицы, оглушающе стрекочут над ухом съемочные камеры, горячий свет осветительных приборов заливает до отказа наполненный зал — такого сбора журналистов, представителей прессы всех стран мира, не было за весь фестиваль. Куросаву (он сегодня приподнято возбужден, взволнован) засыпают вопросами: что побудило его взяться за постановку фильма на советской студии, по книге русского писателя? как ему работалось с советскими кинематографистами? какие были трудности?

Корреспонденты сосредоточенно записывают в блокноты ответы режиссера, микрофоны ловят его голос и фиксируют на бесшумно скользящих бобинах магнитофонов, завтра эти слова будут напечатаны в десятках газет и журналов мира. А люди, которые прочтут их? В какой мере за сказанными в деловой суете пресс-конференции словами, сказанными с присущими Куросаве сдержанностью, нелюбовью к саморекламе, смогут они прочувствовать истинную напряженность работы, масштаб трудностей, которые приходилось преодолевать ежедневно, ежечасно. Преодолевать с одержимым упорством, без которого немыслимы искусство Куросавы и та мера правды, которой оно покоряет.

Наверное, мне тоже удастся рассказать далеко не обо всем. Я был на съемках «Дерсу Узала» не так-то много, чуть больше двух недель — короткий отрезок долгого, многомесячного пути. Тогда никто не думал о фестивалях, премьерах, овациях, пресс-конференциях, похвальных рецензиях, наградах. Было не до этого. Шла работа.

Сценарий

Пока есть время, в ожидании прибытия всей группы и возобновления начала съемок погружаюсь в чтение сценария. Попутно перечитываю книги Арсеньева «По Уссурийскому краю» и «Дерсу Узала», к которым не возвращался с детства. Почему это вроде бы сугубо детское чтение привлекло внимание такого большого художника? Что он в нем нашел родственного своему таланту?

Первое, что бросается в глаза,— это удивительная точность, бережность, с какими переданы в сценарии не только дух книги, но и ее буква. Никаких режиссерских отсебятин, кинематографических украшений, драматизирующих фабулу, вносящих в действие напряженность, перенапряженность интриги. Все — с той же мерой честности, ясности, простоты и правды, не нуждающихся в красивостях, какие присущи и книге Арсеньева.

Единственные более или менее существен-

ные отступления от авторского текста в том, что две экспедиции — 1906 и 1907 года — объединены в одну и введена тема невольной вины Арсеньева в гибели Дерсу: вызванный на опознание трупа, Арсеньев узнает, что при Дерсу не было найдено ружья, которое он подарил ему на прощание — из-за этого ружья его и убили.

А в остальном все точь-в-точь, как в книге: идет по лесу отряд, сталкивается с препятствиями и опасностями, знакомится с таежной природой, с нравами и обычаями немногих обитающих здесь людей, постигает суровые, воспитывающие мужество и человечность законы тайги. Совсем не педалируются те куски, вокруг которых можно было бы развить эффектные фабульные столкновения. Сколько заманчивых возможностей, к примеру, заключено в эпизоде, где отряд находит трех гольдов, закопанных живьем в землю хунхузами. Сколько бы радости зрителю доставили картины борьбы с негодяями-грабителями — выслеживание, преследование, справедливое возмездие. А в сценарии всего-навсего ненадолго появился идущий по следу хунхузов отряд, его предводитель Чжан-бао сказал Арсеньеву: «Они от нас не уйдут», и повел своих людей дальше в тайгу. Вот и все. Сюжетная линия оборвана.

Иногда оставлены вне сценария даже те куски, которые, казалось бы, наиболее сродни темпераменту Куросавы, мужественной, не боящейся жестоких красок силе его таланта. Скажем, у Арсеньева описано, как отряд наткнулся в тайге на шесть скелетов корейцев золотоискателей, потерявших, как видно, дорогу, не сумевших выбраться из лесу. Сразу же вспомнились увенчанная человечьим черепом груда костей, хаос сплетенных ветвей, мрачное величие леса в «Троне в крови». Нет, и для этого выигрышного эпизода в сценарии не нашлось места.

Что же общего у снимающегося сейчас фильма с прежними работами Куросавы, столь напряженно драматичными, где в яростной, непримиримой схватке схлестывались добро и зло, где через жестокость, потрясение, через, казалось бы, полное отрицание самих основ человечности режиссер как раз и шел к утверждению добра и человечности?

Впрочем, вспомним, что Куросава бывал очень разным в своих фильмах — точнее, в тех средствах, которыми утверждал одни и те же гуманистические истины. Были картины, полные неистовства, борьбы, крика, ярости, крови. И была, к примеру, такая «тихая» картина, как «Жить». В ней рассказывалось о немолодом уже чиновнике, который неожиданно для себя узнавал, что жить ему осталось не более как полгода, пытался «пожить в свое удовольствие», попить и погулять, а потом постепенно приходил к самым простым мыслям, открывал для себя самую, в сущности, элементарную, но и великую истину — ту, что жизнь человека имеет смысл лишь тогда, когда он живет не для себя, а для других. И перед самой смертью, качаясь на детских качелях в скверике, отвоеванном им в бесконечных, «непробиваемых» чиновничьих инстанциях, устроенном на месте гнилостного пустыря, впервые смог спокойно взглянуть в глаза своей совести и сказать, что и его жизнь не была целиком бессмысленной. Этот тихий, по внешности совсем не драматический фильм, по сути, был полон глубочайшего внутреннего драматизма: противоборствующими сторонами в этой, воспользуюсь названием одного из ранних фильмов Куросавы, «безмолвной дуэли» были человек и его эгоизм. От исхода этого поединка, как бы говорил своим фильмом Куросава, зависит не только твоя сегодняшняя жизнь, но жизнь тех, кто придет после,— твоих детей, внуков, всего рода человеческого, как бы ни был мал твой личный вклад в эстафету его судеб.

Собственно, не о том ли и сценарий «Дерсу Узала»? Ведь то главное, чему учит Дерсу спутников Арсеньева — думать о тех, кто придет после: об охотниках, которым могут понадобиться кров, огонь и пища, о таежных зверях, которые тоже «люди» — нельзя их бессмысленно губить. Все в Дерсу восстает против человеческого эгоизма, хищнического отношения к природе, которому в тайге немало примеров — чего стоят хотя

«Дерсу Узала». Дерсу Узала — М. Мунзук, Арсеньев — Ю. Соломин

бы брошенные китайцами западни-лудевы, в которых понапрасну гибнет зверье. В этом инстинктивном, врожденном, воспитанном тайгой неприятии эгоизма — высокий общечеловеческий смысл, который Дерсу не пытается выразить в словесных формулировках; ведь уничтожая природу, человек уничтожает самого себя, свое будущее.

Такой примерно выстраивалась мысль «тихого» сценария «Дерсу Узала» — сценария, к которому режиссер обратился в драматический момент своей судьбы, после неудавшейся попытки уйти из жизни. Писать об этом трудно и больно, молчать — наверное, тоже не следует.

Мы можем только гадать, что побудило Куросаву решиться на этот трагический шаг. Наверное, сказались здесь и следы пережитой в Америке драмы, связанной с постановкой фильма «Тора, тора, тора» («Тигр, тигр, тигр» — таков был условный сигнал, по которому японские корабли атаковали Пирл-Харбор). Режиссеру не дали довести до конца эту картину, и еще долгие годы ему пришлось выпутываться из всевозможных финансовых и прочих затруднений, последовавших за разрывом с продюсерами. А может быть, было и более глубокое разочарование — в самом искусстве, в его способности повлиять на людей, побудить их стать лучше?

Разве и в самих фильмах Куросавы не чувствуется этот душевный слом? Возьмем для сравнения две последние его работы — «Красную бороду» и «Додескаден» («Под стук трамвайных колес») — разделенные семью годами, годами, потраченными впустую на несостоявшиеся проекты. Оба фильма поставлены по произведениям одного и того же писателя Сюгоро Ямамото, относящимся к одному периоду японской истории (правда, Куро-

сава перенес действие «Додескаден» из отдаленного прошлого в наши дни), оба рассказывают о людях, выброшенных из общества, искалеченных морально и физически, живущих в ужасающей нищете, потерявших надежду. Наверное, найдется немало и других параллелей. А отличие одно, главное: в «Додескаден» нет Красной бороды, нет того сурового, мужественного героя, который взял бы на себя великую, неблагодарную задачу борьбы за добро, за справедливость, за человечность...

Вместе со сценарием «Дерсу Узала» в творчество Куросавы вновь возвращаются герои духовно совершенные, родственные доктору Нийде из «Красной бороды» — Дерсу и Арсеньев. Быть может, этот фильм станет для Куросавы обретением веры в искусство, в свое призвание, в человека...

Еще в самом начале работы над фильмом «Дерсу Узала», на первой пресс-конференции, Акира Куросава заявил:

— В Японии я не могу осуществить свои планы снимать то, что хочу. У меня вообще нет там возможностей для работы. Я получил их здесь: «Мосфильм» создает все условия для плодотворного сотрудничества, и это делает меня счастливым.

В Арсеньеве

— Как работается с Куросавой?

— Интересно работается...

Мы говорим с Юрием Соломиным в номере арсеньевской гостиницы. Он только что вернулся с залива Ольги, где экспедиция «Дерсу Узала» снимала сцены путешествия на плотах по реке. Пришлось изрядно намучиться и не раз вымокнуть насквозь в холодной воде: особенно досталось Максиму Монгужуковичу Мунзуку, или, как все в группе для простоты зовут его, Максиму Максимовичу — ведь по сценарию его Дерсу чуть было не погиб в стремнине.

Но все это, слава богу, позади, основная часть группы, и с нею Куросава, должна вернуться завтра, Мунзука срочно долечивают где-то в соседнем номере — ставят банки, а мы с Соломиным, для которого оказались достаточными более простые лечебные процедуры, ведем разговор «под блокнот».

— Мне нравится, как Куросава работает с актером. Он не давит, не натаскивает на заранее придуманный рисунок сцены, при всем том, что очень точно знает, чего хочет. Но в его замысле заранее оставлен «зазор» для актерской импровизации. Если я чувствую, что текст «не ложится», что его надо изменить, Куросава всегда соглашается. Он верит актеру. Это, по-моему, свидетельство высокого профессионализма.

Куросава не считает актеров какими-то недоумками или сырым материалом, из которого нужно что-то лепить. На репетициях он выкладывает нам всю кухню своего режиссерского замысла, рисует раскадровку, объясняет мизансцены. Целый месяц перед съемками у нас ушел на репетиции, на обговаривание смысла ролей и каждой из сцен. Знаете, по ходу таких разговоров всегда ссылаешься на разные примеры — из жизни, из других фильмов. Куросава тоже рассказывал нам о многом, но он ни разу не приводил, как образец, свои фильмы. Он вообще о них не упоминал.

Конечно, какое-то время у нас ушло «на притирку», иногда не хватало слов, но постепенно обнаружилось, что и без них несложно обойтись — где их не хватает, выручают жесты, выражение лица, иногда — прямой актерский показ.

Его манера съемки для нас непривычна. Он снимает сцену не отдельными планами, а большими кусками, с двух или трех точек одновременно. На всех камерах — длиннофокусные объективы: двести, триста, пятьсот миллиметров. То есть, когда играешь, нет ощущения, что существуешь на обособленном крупном плане, вырванном из всей обстановки. Напротив, ты находишься в окружении среды — тайги, деревьев. Игра обретает необычную свободу, легкость. Ты не связан с камерой, не зажат рамками кадра. Куросава не позволяет оператору давать актеру технические указания — скажем, повернуть голову чуть правее или выйти на полшага

ближе к камере. Актера ничто не должно сковывать.

Характер у Куросавы, конечно, не простой. Да и пережитая трагедия наложила свой отпечаток — он очень нервный, иногда взвинчивается в несколько секунд, но работой увлечен, как ребенок. Вы это сами увидите...

Соломин рассказывает еще о многом: о сути образов Дерсу и своего героя Арсеньева — двух этих разных по крови, по воспитанию и образованию людей объединяет горячая любовь к природе; об энтузиазме местного населения — в первые дни съемок у входа в гостиницу кинематографистов всегда окружала густая толпа арсеньевцев, из которой доносился оживленный комментарий, ну, хотя бы, такого типа: «Смотри, смотри — вылитый памятник!» (памятник Арсеньеву стоит у подножия сопки на выезде из города); о подаренном ему ко дню рождения большом, выполненном цветными мелками «портрете» тигра — Куросава рисовал его два дня, не выходя из номера; о Вере Николаевне Пашенной, учившей его в Щепкинском училище, и о своих учениках по тому же училищу, с двумя из которых он встретился в этой экспедиции; о том, что впервые за восемнадцать лет работы в театре взял полугодовой отпуск, чтобы сняться в «Дерсу Узала»...

— Если уж повезло работать с таким мастером, как Куросава, надо взять от работы, от общения с ним по возможности все. Другого такого случая может и не быть.

Съемки

У директора группы Карлина Семеновича Агаджанова, человека темпераментного и горячего, настроение явно пасмурное. Время снимать — план! сроки! — а Куросава все не назначает выезд в тайгу. Тянет время. Ждет, когда листва пожелтеет. А дни-то уходят!

Но переупрямить Куросаву — дело безнадежное: это, кажется, поняли уже все в группе. Так что приходится ждать. К счастью, ожидание оказалось достаточно недолгим — из очередной поездки на осмотр натуры Куросава вернулся в хорошем настроении. Осень входит в свои права, меняется цвет тайги. Наутро выезд.

И вот уже студийные автобусы трясутся на ухабах расколоченной лесовозами таежной дороги, переползая вброд через исполосовавшие проселок ручейки и речки, врезаясь в тучи невесть откуда поналетевших божьих коровок, густо облепивших стекла водительской кабины.

Место съемки выбрано на берегу ручья, перегороженного рухнувшим замшелым стволом, по берегам — опавшая бурая листва, заросший папоротником пень, крючковатые ветви кустарника, наклонившиеся к воде. Вроде бы можно хоть сейчас ставить камеру и снимать — что еще прибавишь к этой первозданной таежной природе, той самой, которую описал Арсеньев в своей книге. Не зря же Куросава приехал именно сюда, в те места, где когда-то прошел со своим отрядом Арсеньев, не зря же с самого начала был отвергнут вариант съемок на Кавказе, где так же великолепно красива природа и где намного легче, удобнее и комфортнее работалось бы группе.

Однако, как видно, съемка начнется еще не скоро. Пока же, натянув на пальцы вытертые шерстяные перчатки, Куросава увлеченно-сосредоточенно выпаливает торчащие из-под опавшей листвы еще не выгоревшие травинки, срезает перочинным ножом упирающиеся зеленые клочья. Такова уж его манера работы — он не любит отдавать приказаний, он во всем принимает участие сам. А когда начатую им работу подхватывают другие — ассистенты, декораторы, реквизиторы, вся многочисленная армия помощников,— высокая, рослая, сразу обращающая на себя внимание фигура Куросавы тут же обнаруживается где-нибудь на другом участке площадки — дел перед съемкой всегда достает.

Увлеченность, поглощенность Куросавы работой передается и всем остальным — бездельников на площадке нет, как-то даже неудобно «сачковать», когда сам великий художник, о котором написано множество книг на всех языках, самозабвенно «вкалывает»,

не задумываясь о том, соответствует ли вся эта черная работа его положению, возрасту, прославленному имени.

Возвращаются ассистенты с охапками ярко-красных и ярко-желтых листьев, которыми будет застлан весь берег. Рабочие под руководством художника Юрия Ракши тащат кряжистый ствол и укладывают его вдоль течения ручья. Осветители устанавливают зеркальные подсветы, и пойманные ими блики яркого солнца наполняют вспыхивающими огоньками бегущие по воде бурунчики. Так постепенно преображается место съемки, как будто к грубому подмалевку подмастерья прикоснулась кисть большого мастера, внесшая несколькими точными штрихами в картину гармонию, поэтичность, чувство прекрасного.

Пиротехник укладывает близ бревна горку сушняка для костра — площадка готова.

Как будет выглядеть сегодняшняя сцена, ясно из раскадровки, которую держит Теруё Нагами (она работает с Куросавой еще со времен «Расёмона»): беглым штрихом фломастера на широких листах бумаги режиссер изобразил казаков, расположившихся у костра симметричной группой, крупный план Дерсу, лицо внимательно смотрящего Арсеньева и снова Дерсу, уходящего, огорченно понурив голову, от костра. Впрочем, актеры уже заняли свои места, и то, что было в наброске, уже можно увидеть в натуре, на съемочной площадке.

Казаки сосредоточенно орудуют ложками в котелках, один из них бросает в костер недожеванный кусок мяса, и это вызывает внезапную вспышку гнева Дерсу. «Зачем мясо огонь кидал? — раздраженно кричит он на казака.— Наша завтра уходи, сюда другие приходи. Мясо увидел, кушай».— «Да кто же придет сюда?» — пытается успокоить старика другой казак.— «Как кто ходи? — не успокаивается Дерсу.— Барсук ходи. Россомаха

«Дерсу Узала». Рабочий момент. В центре — постановщик фильма Акира Куросава, справа — режиссер В. Васильев

ходи. Ворона ходи. Мышь ходи. Тайга разный люди есть».

Арсеньев, отложив ложку, внимательно глядит на Дерсу, он понимает, что на душе у старого гольда неладно — прежде тот никогда не был таким вспыльчивым. С тех пор как Дерсу застрелил тигра, его не оставляют чувство вины, тревога, беспокойство, мысль о том, что «хозяин тайги» не простит ему этого.

Кстати, первоначально по сценарию, так же как и по книге, мясо в огонь кидал сам Арсеньев. Соломин предложил изменить этот эпизод: в сценарии он занимает иное, чем в книге, место. Арсеньев уже слишком много прошел по тайге вместе с Дерсу, слишком хорошо узнал его склад души и привычки, чтобы такой нечаянной небрежностью обидеть гольда. Куросава согласился.

После репетиции Куросава вносит в сыгранную сцену коррективы.

Мунзуку: — Не надо говорить так резко — Дерсу ведь понимает, что казак не нарочно его обидел, просто он еще не знает законов тайги.

Казакам: — Товарищи актеры, вас снимают телеобъективом, ваши лица будут крупными на экране. Не надо смеяться после тирады Дерсу, играйте удивление — вы никогда не видели его таким злым. Провожайте его, когда он будет отходить от костра, удивленным взглядом.

Обедайте веселее — это для вас отдых, удовольствие. Побольше оживления, в начале сцены — смейтесь, говорите. Импровизируйте текст, придумайте себе тему для разговора. Чтобы вам самим интересно было.

Казаки тут же придумывают себе оригинальные темы для беседы: «Эх, лошадь у меня была — любо посмотреть»; «Баба моя — соль с перцем»,— но для общего фонового шума достаточно и этого.

А Куросава по шаткому бревнышку торопится через ручей, чтобы взглянуть на кадр через визир камеры. Затем опять по тому же бревнышку бегом назад, настраивает зеркала, чтобы ярче играли на воде блики солнца, сам застилает листвой случайно вытоптанный кем-то клочок земли в кадре, еще — сажает чуть подальше вверх по ручью ассистента с охапкой загодя припасенных сухих листьев, чтобы во все время съемки сцены плыли по сверкающей воде огненно-малиновые пятна.

...После съемки, пока готовится объект для вечернего режима, разговариваю с Мунзуком. Вообще-то, несмотря на всю краткость нашего знакомства, он уже слился в восприятии со своим героем — настолько органичным кажется для него этот сшитый из кож охотничий костюм (кстати, вручную сшитый — Куросава настоял: машинный шов будет заметен на экране, неправда в мелочи подорвет веру и в другое, более важное), настолько естественно чувствует он себя в этих таежных местах, да и облик у него совсем неактерский. Тем не менее, он актер — народный артист Тувинской АССР, заслуженный артист РСФСР, почти сорок лет играет на сцене музыкально-драматического театра в Кызыле, а до этого семь лет был военным капельмейстером. В кино снимался мало — всего в трех фильмах: «Люди голубых рек», «Чолпон — утренняя звезда», «Пропажа свидетеля».

Несмотря на обоюдные с обеих сторон усилия, интервью не получается. Кажется, больше фраз типа «Дерсу — трудная роль, очень интересно работать» из него ничего не выжмешь, не научился человек складно о себе рассказывать. «Я вам лучше книжку про себя покажу»,— говорит он, видимо, для утешения, напоследок.

Действительно, через день в гостинице Мунзук вручил мне книгу «Люди тувинского театра», из которой узнаю неожиданно много интересного.

Оказывается, Мунзук стал актером еще до того, как в Туве появился профессиональный театр, сыграл за жизнь свыше семидесяти ролей в национальной и русской классике — Осипа в «Ревизоре», Тихона в «Грозе», Валько в «Молодой гвардии», предателя Фаюнина в «Нашествии», Жухрая в «Как закалялась сталь». Играл Владимира Ильича Ленина в «Человеке с ружьем». Около тридцати спектаклей поставлено при его режиссерском участии, переводил на тувинский язык пьесы, сам написал несколько пьес, «в которых ярко

показал бесправие трудовых аратов, особенно женщин-араток феодальной Тувы». Вместе со своей женой, любимой актрисой Тувы Кара-Кыс Мунзук он составил два сборника национального музыкального фольклора — старинных и современных тувинских песен. Многие артисты и музыканты Тувы считают его своим «башкы» — учителем, наставником. Вот, оказывается, какой работяга-труженик этот мягкий, скромный, в чем-то по-детски наивный человек, в манерах которого ни капли актерства, тем более — премьерства.

Впрочем, это уже вошло в стиль жизни всех, кто работает с Куросавой,— премьеров у него нет. Когда надо, в работу — любую, самую неблагодарную — включаются все: ведь на съемке из-за одной упущенной минуты может быть потерян день, из-за одного дня — весь долго готовившийся объект. Позже, уже в Москве, Соломин рассказывал, как они всей группой, не разбирая «чинов и званий», ползали по огромной поляне, обвязывая крохотными розовыми цветочками весь кустарник (надо было снять весеннее цветение таежной вишни). И сделали, и сняли: вот ведь какая эта заразительная вещь — одержимость!

...Вечером того же дня — режимная съемка, ночной эпизод, в котором Арсеньев, оторвавшись от своих записей, наблюдает через откинутый полог палатки за Дерсу. В понурой неподвижности сидит тот у догорающего костра, подавленный, никак не реагирующий на потешные затеи подошедшего прикурить от уголька казака, как видно, преследуемый все той же тягостной мыслью об убитом тигре.

По сценарию этот эпизод следует как раз за тем, что снимался с утра. Кстати, как объясняет мне второй режиссер Владимир Васильев, этого принципа Куросава строго придерживается все время съемок — киноэкспедиция началась с выхода в путь второй экспедиции Арсеньева (то есть с начала второй серии фильма), и далее обе они как бы следовали вместе: последовательность событий сценария практически не нарушалась.

Некоторые производственные неудобства из-за этого, конечно, были, но художественный выигрыш тоже несомненен. Актеры погружались в свои роли как бы постепенно, переживали все их перипетии, не теряя логики психологического развития. Попутно также зарастали щетиной и бородами их лица, изнашивались и рвались о таежные ветви их шинели, так что и достоверность фактур достигалась вроде бы сама собой. А к фактурам Куросава дотошно придирчив — до самой едва заметной и вообще не заметной в кадре мелочи.

Сцена, которая сейчас снимается,— еще одно тому подтверждение. Ведь ночь же, тьма собачья. Стоит ли стараться, если в темноте почти все поле кадра?

Однако Куросава, как видно, иного мнения. Во всяком случае, площадка готовится не менее тщательно, чем днем. Опять все поле устилается желтыми листьями, а поверх них Куросава еще разбрасывает тонкие яркокрасные листики бересклета, как бы прорисовывая по желтому фону изысканно-строгий пуантелистический орнамент. Потом режиссера можно увидеть с ведерком краскопульта в руках — он перекрашивает светлой охрой островки еще по-летнему зеленой травы. Затем краскопульт перезаряжают заново, и веер брызг падает на соседний кустарник, окрашивая листву густым красным цветом.

Один из работников группы, человек, как видно, многоопытный в кинематографических делах, посетовал: жаль-де, что Куросава, создавая такую впечатляющую среду на площадке, в кадре использует, дай бог, ее десятую часть. (Следуя этой логике, предлагаю для сравнения далеко не новую параллель: жаль-де, что айсберг, так впечатляюще плывущий по океану, виден всего на одну десятую часть — остальные девять десятых «работают вхолостую».)

Впрочем, кажется, большинство группы уже приняло необходимость этой въедливой, скрупулезной работы над натурой. Вот, к примеру, высказывание художника фильма Юрия Ракши (ему ближе, чем другим, приходится соприкасаться с замыслом Куросавы, а потому, кстати, и больше, чем иным, спорить с ним):

— В тайге нельзя делать плохо, кое-как.

Природа — модуль, камертон, лакмусовая бумажка. Фальшь сразу обнаруживается. Куросава сам художник и видит кадр как художник. Поэтому такое внимание к фактуре, живописности кадра во всех его планах — от переднего до дальнего. Главный наш принцип — максимально использовать естественную природу, как можно меньше в нее вторгаться. Да и сам характер наших съемок необычайно приближает нас к природе, мы следуем за всеми временами года — весна, лето, осень, зима. Мне кажется, что мы уже сами, как Дерсу, слились с природой...

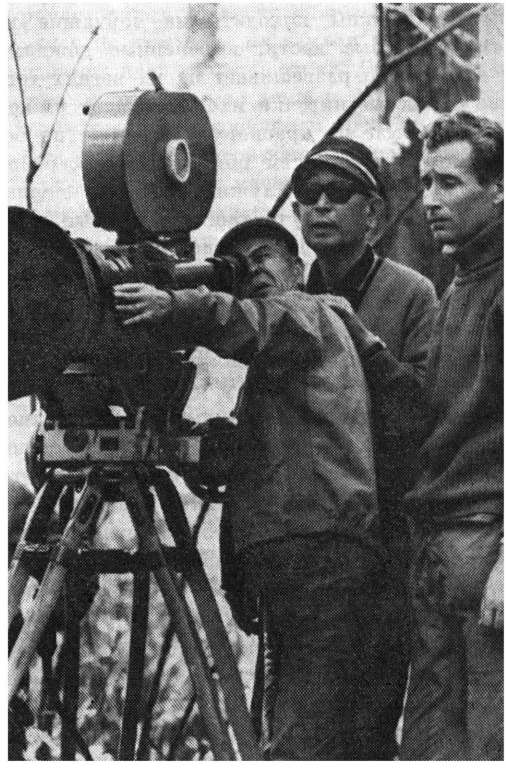
Ущелье

Сегодня, кажется, у всех хорошее настроение, несмотря на то, что по дороге, не выдержав ухабов и тряски, сломался автобус, и километра два до площадки пришлось топать пешком. Новый объект! Ущелье. Место первой встречи Арсеньева и Дерсу.

Наконец-то удалось уговорить Куросаву отойти от жесткой сценарной последовательности съемок и вернуться к началу фильма. Впрочем, как видно, это ничуть не противоречит и планам самого Куросавы. Он дождался той самой буйно-яркой таежной осени, со всей ее выплеснувшейся на листву палитрой цвета — от черно-зеленого до лимонно-желтого и багряно-красного.

По ущелью бежит река. На берегу — вывороченные корневища, бурелом, обломки сухих веток, поросшие мхом валуны. Это пока, так сказать, черновик декорации. Многое еще предстоит доделать.

Куросава в радостном возбуждении. У него за поясом охотничий топорик в брезентовом чехле, который он тут же пускает в дело: приколачивает к обрубам пней мохнатые скрюченные корневища, словно бы эти пни вырваны из земли не рукой человека, а каким-то вселенским ураганом, пронесшимся над тайгой. Рабочие приносят тонкие белые стволы сухих берез, коряги, древесные грибы — для всего этого находится место в странном диком хаосе, который старательно создается здесь рукой человека.



«Дерсу Узала». Рабочий момент. Слева направо — главный оператор А. Накаи, постановщик фильма Акира Куросава, оператор Н. Яблоновский

Потом Куросава пояснит, что это место должно производить впечатление Вальпургиевой ночи, как о том написано у Арсеньева, что они долго искали в тайге что-либо похожее, но не нашли, и теперь вынуждены создавать всю эту декорацию сами. Но это будет сказано позже — пока же Куросава поглощен происходящим на площадке, он не отвлекается, каждая секунда отдана делу.

А дел много, потому что каждая клеточка этой огромной таежной «икебаны» отделывается, как уже привычно в группе «Дерсу», с ювелирной тщательностью. Куросава все время чем-то занят: то он помогает укладывать «вырванные вихрем» березы (они, по за-

мыслу, должны походить на торчащие из земли мертвые кости, выбеленные дождями и ветром), то развешивает на их ветвях тонкие пушистые ниточки мха, то красит рыжей струей брызг из краскопульта землю по берегам ручья, а затем обмакнутой в серебро кистью пускает по лужицам тонкие перламутровые разводы, то тащит покрытые ржавой окалиной исполинские валуны, благо они совсем легкие (их по заказу художника Ракши изготовили из пенопласта).

Я хотел было записать в блокнот, как замечательно похожи эти валуны на настоящие, те, что вросли в землю у ручья, но тут мне объясняют, что и те валуны — бутафорские, просто их уложили день-два назад. И вообще, когда кинематографисты приехали на это место впервые, оно ничуть не напоминало нынешний пейзаж — здесь была трава чуть ли не по пояс, и всю ее пришлось вырвать, выполоть, а затем притащить сюда все эти пни, валуны, поваленные стволы.

А теперь и новые валуны на глазах врастают в землю, их заботливо присыпают песком и галькой, гримируют охрой и грязью, прибивают к ним мелкими гвоздиками зеленовато-пепельные пятна лишайников.

Вечереет. Площадку окутывает сумрак. И уже сейчас декорация начинает производить то гнетущее впечатление, которое и требуется по сценарию: «Трудно представить себе местность более дикую и неприветливую, чем это ущелье... Ведьмы могли бы собираться здесь на свой шабаш».

Впрочем, съемка состоится только завтра. Сегодня было освоение.

Как-то в свободный день Юрий Ракша показал свои эскизы к картине (из них, кстати, была устроена выставка в фойе местного кинотеатра, пользовавшаяся немалым успехом у арсеньевцев). На продолговатых листах картона — живописные композиции, по которым уже можно представить облик будущего фильма.

У каждого эскиза своя задача: иногда это как бы точный абрис кадра, согласно которому надо строить декорацию и располагать персонажей в кадре — ну, скажем, постройки на станции Корфовская, месте гибели Дерсу, или склад китайца — торговца мехами; иногда — свободная композиция, которая должна дать толчок режиссерской фантазии — например, тигр в таежных зарослях (этот эскиз сделан по специальной просьбе Куросавы), или Дерсу с трубкой на фоне полуфантастических языков пламени.

Извлекая на обозрение новые эскизы, Ракша дает лаконичные — он вообще-то не слишком разговорчив — пояснения: это уже снято почти точно по эскизу, это — получится похуже, это — даже получше, это (разлив дальневосточной реки) вообще снять не удастся.

Еще эскиз: торчащие из земли запрокинутые головы закопанных по плечи людей. Невольно вспомнилась «Буря над Мексикой» Эйзенштейна. Как бы угадав мою мысль, Ракша бросает:

— Было уже это. Я предложил снять иначе: пусть орочоны будут не закопаны, как у Арсеньева, в землю, а брошены связанными в реку на съеденье мошкаре. Хунхузы и такое делали. Такая казнь еще страшней. И по пластике не менее выразительно. Куросава сначала не соглашался, а потом принял мое предложение. Это уже снято.

Следующий эскиз изображает аляповато-красных ведьм, беснующихся среди тьмы ночи в каком-то диком танце. Это — к той самой сцене, которая снимается сейчас в ущелье: задремавшему у костра Арсеньеву кажется, что языки огня превратились в ведьм, что руки их тянутся к нему, желая затащить в пламя. «А груды валежника, выплывающие из мрака при вспышках пламени, кажутся толпой сгорбленных, опирающихся на клюку ведьм, ведущих бесовский хоровод». Эти кадры предполагалось доснять в павильоне с участием балетной группы.

— Я нарочно этот эскиз плохо сделал,— бросает Ракша.— Безвкусица все это. И на экране бы получилась безвкусица. Куросава посмотрел эскиз и вымарал весь этот кусок из сценария...

Над ущельем постепенно сгущается мгла.

Скоро уже время снимать, объективы камер нацелены на площадку почти навстречу друг другу.

Операторов двое: Асакадзу Накаи (ни один из японских операторов не может тягаться с ним по количеству снятых фильмов — их на его счету сто тридцать два, в том числе и такие шедевры Куросавы, как «Жить», «Семь самураев», «Кровавый трон», «Красная борода») и мосфильмовец Юрий Гантман. В работу группы он включился недавно, пока еще только осваивается с непривычной для него стилистикой и манерой работы.

Но осваивается достаточно энергично, не стесняясь вступать в споры со своим маститым коллегой. Сейчас как раз и идет творческая дискуссия по конкретному поводу. Гантман считает, что снимать надо вообще без подсветки дигами — так лучше передастся атмосфера сумерек, контровой же свет повлечет за собой ощущение фальши. Накаи не согласен: рассеивающие фильтры на приборах скроют ощущение искусственности света. В итоге принимается компромиссный вариант — будут сняты два дубля с подсветкой и без подсветки. Интересно, кто окажется прав?

Начал накрапывать дождь. Кажется, никто не обратил на него внимания. Куросава натянул на голову капюшон куртки — работа продолжается.

Уже все готово. Нет, оказывается, не все. Куросава «кладет последний мазок» — рассыпает по кадру охристые разваливающиеся в руках кусочки гнилого дерева — этот штрих (обратит ли кто на него потом внимание?) должен усилить впечатление дикости, запущенности таежного клочка земли.

Репетиция. Куросава объясняет задачу актерам:

— Вы в растерянности. Как же быть? Уже время останавливаться на бивак. Неужели придется располагаться здесь? Отпустите лошадей, пусть они стоят в беспорядке. Не стойте на месте, расхаживайте, смотрите по сторонам. Место кажется вам неприятным, отвратительным, но и дальше идти тоже поздно...

И вот уже вдоль по каменистому ложу ручья, через поваленные сучья и пни, озираясь по сторонам на глухой неприветливый пейзаж, идет казачий отряд. Соломин опирается на палку — за день до этого он резким неосторожным движением растянул коленный сустав, и теперь каждый шаг отзывается болью в ноге. Но ничего не поделаешь — такова уж профессия киноактера. Осень в тайге короткая, каждый день на счету — съемки не могут останавливаться.

...По дороге со съемки Гантман делится тревожными размышлениями: уже снято больше тысячи метров фильма, а еще ни в одном кадре не было линии горизонта. Почему?

Ночь

Новый съемочный день начинается, как и все прежние. Опять по кадру укладывают коряги, красят землю и лужи серебром и охрой, перетаскивают тяжелые диги. Все, что было сделано вчера, приходится реставрировать, подновлять заново, потому что дождь размесил в грязь землю, размазал по ущелью с таким трудом наведенный грим.

Работают все, не исключая продюсера с японской стороны Йоити Мацуэ, «капиталиста», как в шутку зовет его коллега Агаджанов. Мацуэ слишком хорошо знает нравы и привычки Куросавы, как-никак работает с ним девятнадцать лет, еще с тех времен, когда был его ассистентом на фильме «Кровавый трон» («Макбет»).

Наступает минута затишья. Куросава отходит в сторону, курит, долгим пристальным взглядом осматривает все поле кадра и каждую мелочь на нем, молчит, сосредоточенно думает. Ветер обрывает с деревьев сухие листья, они плывут в воздухе, падают на набухшую, чавкающую под ногами землю.

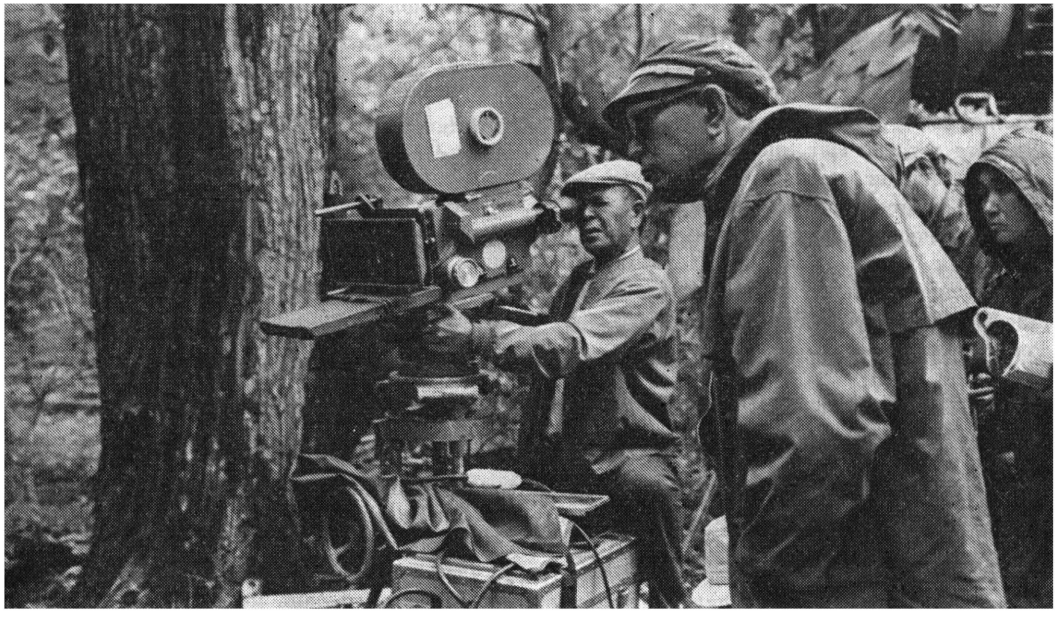
Репетируется продолжение снимавшейся вчера сцены.

Кстати, чуть отвлекаясь в сторону,— немного о чисто технологической, о производственной стороне дела. Тот режиссерский сценарий, который можно увидеть в руках у членов съемочной группы, Куросава не писал. Отдавая дань мосфильмовским поряд-

кам и традициям, эту работу выполнил второй режиссер Владимир Васильев, главный представитель советской стороны в режиссерской части съемочной группы. Он, как и полагается, расписал каждую сцену по кадрам, против каждого кадра поставил полезный метраж, и согласно этим цифрам администрация группы отчитывается перед дирекцией студии о выполнении плана. Короче, вся эта работа (изрядно трудоемкая) была проделана исключительно для порядка в бумагах, а не для существа дела.

Та исходная единица, которой мерится фильм у Куросавы,— не кадр, а сцена. Для такого деления вполне достаточно литературного сценария, написанного, правда, с той точностью изобразительного видения, какая в практике нашего кино встречается, и то нечасто, лишь на стадии режиссерской разработки. Расписывание же сценария по кадрам— практики это хорошо знают — чаще всего заведомая «липа». Если сравнить режиссерский сценарий снятого фильма с его монтажным листом, совпадения между ними встретятся далеко не у всех режиссеров: в ходе съемок, монтажа, укладки музыки и т. п. возникает столько непредвиденных новшеств, что все эти аккуратно проставленные цифры метража кадров и кадриков чаще всего обращаются в чистую проформу.

Тем более — у Куросавы, когда съемка ведется сразу тремя камерами, когда намеренно не планируется, где, в каком именно месте оборвется, переходя в другой, снимающийся кадр — место стыка определится потом, в процессе монтажа, исходя из снятого материала. Отсюда — органичное единство всей ткани сцены, которая выстраивается на площадке строго обязательно в своей временной последовательности, от начала к концу, отсюда — свобода самочувствия актеров, отсюда, в дальнейшем,— удобство, точность и быстрота монтажа. (И верно: в монтажный период Куросава ошеломил бывалых мосфиль-



«Дерсу Узала». Рабочий момент. Слева направо: главный оператор А. Накаи, постановщик фильма Акира Куросава

мовских производственников, смонтировав за неделю две серии фильма, что по всем принятым нормам полагалось делать что-то около двух месяцев.)

...Итак, продолжается съемка сцены в ущелье. Опять казачий отряд, настороженно озираясь по сторонам, входит в этот дикий хаос поваленных деревьев, сплетенных ветвей, пней, корневищ.

После чернового прогона Куросава дает поправки актерам. Переводчик Лев Коршиков с бесстрастной синхронной точностью бубнит в мегафон текст, как будто уже давным-давно знает его наизусть:

— Погрубее обращайтесь с лошадьми. Вообще поменьше обращайте на них внимания. Ваш взгляд прикован к этому жуткому месту, в которое вы попали. Не рассматривайте пни, держите взгляд выше. Вас поразили не какие-то детали, а все это место в целом.

Вы сыграли все чересчур спокойно. Будьте побоевей, понахальнее — не ходите, как в воду опущенные. Грубее будьте. Не бойтесь ткнуть лошадь в морду. Вы же мужики, а не из балетного училища...

День пасмурный, поэтому можно не дожидаться режимного света — и без того ощущение нависшей над ущельем мглы. Начинается съемка. Отряд останавливается близ огромного, вздыбившегося мохнатыми корневищами пня. Поликарп Олентьев, проводник отряда (играющий его Александр Пятков ради этой небольшой в общем-то роли ушел из Театра сатиры — ведь это роль у Куросавы!), шумно выдохнув, слегка наигрывая бодрость, говорит:

— Бог не выдаст, свинья не съест. Как-нибудь переночуем, а завтра найдем местечко повеселее.

Арсеньев—Соломин достает из нагрудного кармана часы, смотрит, секунду медлит, коротко отвечает:

— Ну, что ж, остановимся здесь.

С утра Соломину в арсеньевской больнице загипсовали ногу, но он ни словом, ни выражением лица не показывает, что сниматься ему трудно и что у него есть полное законное право на бюллетень. К счастью, сегодняшние кадры не требуют от актера излишней подвижности.

Начало отснято. Пора готовить объект к ночной съемке — сцена ночлега, в которой из тьмы ночи к костру Арсеньева выходит незнакомый человек,— охотник-гольд Дерсу Узала. Опять начинается уже привычная кропотливая подготовка объекта. Устанавливаются в горку казачьи ружья, пиротехник складывает костер из березовых сучьев и еще прячет между ними картонный патрон с какой-то химической смесью, полыхающей шумно гудящими языками. Перетаскивают (в какой уже раз!) свои неподъемные диги — «карбоны» (язык общения в группе уже приобрел несколько интернациональный оттенок) осветители, или, как они себя торжественно именуют здесь, карбонарии. «Казаки» расстилают брезент, укладывают седла и походные мешки в изголовья, привязывают лошадей к лежащим рядом корявым березам.

Куросава примеряет, как расположится у костра Арсеньев, удобно ли ляжет ему под голову накрытое шкурой седло — он всегда проверяет на себе положение актера в кадре, его позу, то самочувствие, которое она рождает. А самочувствие должно быть тревожным — Арсеньеву не спится, он пытается делать записи в своем дневнике, настороженно вглядывается в черноту ночи.

Начинается дождь — не то, чтобы сильный, но в общем-то вполне ощутимый. Ждать, когда он кончится, некогда. Уже спустилась тьма, время снимать.

И вот феерические лучи дигов тянутся к дымному костру, вырывая из тьмы светящиеся белыми молниями голые стволы мокрых берез; кружатся над огнем белые хлопья пепла, летят на слепящие диски приборов ночные бабочки, серебрятся, падая и испаряясь в голубом свечении вольтовых дуг, капли дождя, и вся эта фантастика таежной ночи полна напряженного рабочего ритма — десятки людей, почти без слов, не обращая внимания на сырой холод, на чавкающую под ногами грязь, делают одно общее дело. Все на пределе собранности, все ощущают себя частью единого процесса — творчества.

— Спасибо, товарищи! — высоким голосом кричит, когда снят последний дубль, Куросава. Эти русские слова он уже выучил.

Интервью

На следующий день мне повезло. Полил дождь — сильный дождь (иначе бы никто не обратил на него внимания), группа забралась в автобус, и Куросаве, как видно, не осталось ничего другого, как начать давно обещанное интервью...

— Почему вы решили обратиться к произведениям Арсеньева?

— Книги Арсеньева «По Уссурийскому краю» и «Дерсу Узала» я прочитал впервые тридцать лет назад, когда еще работал ассистентом режиссера. Уже тогда меня увлек этот человек — Дерсу, и уже с тех пор я мечтал о том, чтобы когда-нибудь перенести на экран эти книги.

Примерно лет двадцать назад я уже было собрался снимать этот фильм на Хоккайдо и даже нашел на роль Дерсу подходящий типаж. Но замысел так и не обратился в картину — он был преждевременным.

Сценарий (его автором тогда был не я, а профессиональный сценарист) оказался неинтересным. А кроме того, на Хоккайдо такой фильм по-настоящему не мог бы получиться. Там иные, не похожие на уссурийскую тайгу, масштабы природы. Там не мог бы жить такой человек, как Дерсу. Эту картину надо было снимать на русской земле, но тогда, двадцать лет назад, это было невозможным. Сейчас я такую счастливую возможность имею —мы снимаем фильм в Уссурийском крае, в тех самых местах, которые описаны в книге Арсеньева.

— Знакомы ли книги о Дерсу японским читателям?

— Нет, книга Арсеньева не очень известна в Японии. Тираж старого издания давно разошелся. Тот экземпляр, что был у меня, сгорел во время войны. Так что в свое время единственный экземпляр книги я смог найти только в библиотеке — мне сделали с него копию.

В недавнее время в Японии вышел новый перевод «Дерсу» — его читали, он пользовался немалым успехом. Но, конечно, нельзя сравнить популярность этой книги в Японии с той, какой пользуется она в Советском Союзе. Ведь у вас Арсеньев — национальный герой, его знают все.

Я надеюсь, что когда картина выйдет на экраны, она вызовет новую волну интереса к произведениям Арсеньева, и многие захотят перечитать их еще раз.

— Какова главная тема вашего фильма?

— Наша картина расскажет о человеке, который живет среди природы, слился с ней, стал ее составной частью. Мне кажется, что у этого человека, Дерсу, нам многому можно научиться.

Сегодня по всему миру люди наносят природе неисчислимый ущерб. И более всего ущерб этот нанесен в Японии, где окружающая среда находится поистине в угрожающем состоянии. Своим фильмом я бы хотел сказать людям всей Земли, не только японцам, как важно беречь природу. Если уже сейчас не начать активное движение за ее сохранение в глобальном масштабе, то через какое-то время наша планета может оказаться вообще непригодной для жизни. Сегодняшний прогресс цивилизации строится на разрушении природы человеком. Но я думаю, что прогресс может быть основан и на полной гармонии с природой.

Другая важнейшая линия нашей картины— это рассказ о дружбе между Арсеньевым и Дерсу. Дружба эта как раз и завязывается вокруг их отношения к природе — оно у них общее.

Эти две темы — «человек и природа» и «человек и человек» — будут проходить через весь фильм. Я умышленно не хочу делать картину излишне драматичной, акцентировать приключенческую сторону сюжета. Мне просто хочется по возможности спокойно, тихо, оставляя зрителю простор для раздумий, сделать фильм о двух людях, внешне не похожих друг на друга, о том, как возникла и крепла их дружба, о мире природы, который их окружает.

«Дерсу Узала». Дерсу Узала — М. Мунзук

— Что общего у Арсеньева и Дерсу с героями ваших прежних картин?

— Скорее всего то, что они человечны. Я бы вообще хотел видеть во всех людях больше похожего на них.

— Третий герой вашей картины — тайга?

— Да, и с этим героем иметь дело труднее всего.

Известно, что Чехов, собираясь в эти края, представлял себе тайгу огромной, потрясающей. А приехав, обнаружил, что тайга — тот же самый лес, почти как в Подмосковье. Здесь нет огромных исполинских деревьев. Это не джунгли Борнео или Новой Гвинеи. Просто лес, обыкновенный лес.

Только позднее, когда Чехов пожил здесь, попутешествовал, присмотрелся к этим местам, он постиг смысл, заключенный в слове «тайга». Тайга — это безбрежность, бесконечность. Сколько ни едешь — она не кончается. И эту бескрайность тайги очень нелегко передать на экране.

(Вот он, ответ на сомнения Гантмана по поводу отсутствующей в кадрах линии горизонта: тайга — это безбрежность.)

Так же нелегко передать в картине и протяженность тех маршрутов, которыми прошел по тайге Арсеньев. Я не перестаю поражаться тому, какие огромные расстояния преодолел этот крошечный отряд (учтите, никаких дорог тогда не было) и как трудно было Дерсу одному обитать в этой тайге. Но именно это одиночество и выковало его характер. И то, как это произошло, также очень трудно передать на экране.

У кино иные художественные средства, чем у литературы. Словами нетрудно описать ощущения человека, встретившегося лицом к лицу с безграничностью пространства. Но как показать то же самое на экране?

Когда мы снимали под Чебоксарами эпизод ледохода, то после одной из съемок нам пришлось возвращаться с реки Суры в город кружным путем — через поля, леса. На всем пути через эти огромные пространства не было ни одного домика, жилья, огонька. Я сидел тогда в машине и думал, какими же средствами можно передать в кино эту безграничность простора. И мне подумалось, что если бы показать среди этих лесов где-нибудь один затерявшийся огонек, то он бы и выразил ощущение того, как безмерна природа и как одинок в ней человек.

— При любой экранизации неизбежны сокращения в тексте, иногда отказ от каких-то тем, сюжетных линий. Какие из важных эпизодов книги не войдут в картину?

— Их, к сожалению, немало. Например, эпизод со стадом кабанов. Он начинается с того, что на склоне холма появляется перемещающееся серое пятно, которое Арсеньев принял за тень от тучи. Но когда, по совету Дерсу, он подошел поближе, то понял, что это огромное стадо кабанов. Такое стадо у нас не было реальной возможности снять.

Мне хотелось бы более масштабно, чем это нам пока удается, снять разгул сил природы, показать, насколько устрашающи разбушевавшиеся стихии.

Когда мы приехали в Арсеньев, шли сплошные дожди, тайгу залило. Можно было бы показать эту мощь вышедшей из берегов стихии. Но мы были обречены на неподвижность, потому что таежные дороги превратились во что-то похожее на реки. Нам не оставалось ничего иного, как сидеть в четырех стенах арсеньевской гостиницы.

В идеале хотелось бы пройти по тому же маршруту, что Арсеньев в своих экспедициях. Но для съемки каждого кадра нужно так много техники! Скажем, в жизни света двух костров вполне достаточно, чтобы наш глаз рассмотрел в темноте и лица людей на привале, и окружающий пейзаж — поваленные березы, валуны, берег реки. А в кино для съемки этой сцены нам приходится возить два лихтвагена и еще множество осветительных приборов.

Если бы у нас была такая пленка и такая аппаратура, которые могли бы фиксировать все в точности так, как видит человек, мы могли бы повторить с нашими актерами маршруты Арсеньева. Но такой пленки и такой аппаратуры, увы, не существует. И даже тех многочисленных осветительных приборов, которые мы с собой возим, порой оказывается недостаточно...

— Расскажите, пожалуйста, об актерах, с которыми вы работаете?

— Соломин — великолепный актер, он все понимает с полуслова. Что же касается Мунзука, то для меня это прежде всего очень интересный типаж. Его собственный характер, образ жизни чем-то сродни Дерсу — он так же любит охоту, лес, горы.

Мунзук долгие годы проработал в театре, и это наложило на его игру отпечаток театральности, что поначалу заметно сказывалось. Ему трудно дался переход в кинематограф, он не всегда умел быть естественным в своей игре. Но он много репетировал, особенно, когда мы переходили от одного эпизода к другому и надо было осваивать новый текст, а затем находить синтез текста и действия. И теперь роль у него получается, от съемки к съемке он работает все лучше.

Теперь о других исполнителях. Безусловно, прекрасный актер Суйменкул Чокморов. Он играет в нашем фильме Чжан-бао, политического эмигранта из Китая, возглавляющего отряд, который ведет борьбу с хунхузами.

Я видел Чокморова в нескольких фильмах. Он великолепный наездник, просто врожденный наездник — в седле он сидит так же легко, как мы на стульях. Если бы его одеть в самурайские доспехи, дать ему в руки копье, из него бы получился великолепный самурай. Интересно было бы снять его в одном фильме с Мифунэ, чтобы они могли встретиться в поединке.

В роли Туртыгина, унтер-офицера из второй экспедиции Арсеньева, снимается Владимир Кремена, цирковой актер, эксцентрик и клоун. Мне хочется, чтобы он и в фильме сохранил какие-то черты, принесенные из цирка. Очень отличен от него по характеру, по внешнему

облику Александр Пятков, который играет унтер-офицера Олентьева, спутника Арсеньева по первой экспедиции. Контраст между этими двумя характерами важен для картины.

Что же касается других казаков, участников обеих арсеньевских экспедиций, то их роли играют молодые люди, в большинстве своем неопытные в кино. Драматургия картины не дает возможности выписать детально каждый из этих характеров. Поэтому главное для меня — добиться от этих исполнителей, чтобы они в своих ролях выглядели максимально естественно, раскованно.

Мне понравился и Советбек Джумадылов из Киргизии, сыгравший эпизодическую роль китайца — торговца мехами. Он снимался у нас всего один день, но и этого короткого знакомства достаточно, чтобы понять, какой он интересный актер.

Есть у нас и непрофессиональные исполнители. Один из них играет важную для картины роль китайца Ли Цун-бина, прожившего несколько десятков лет в лесу в полном одиночестве.

— Приступая к работе над картиной, вы говорили, что хотели бы снимать в роли Дерсу Тосиро Мифунэ.

— Да, мы действительно размышляли о Мифунэ в этой роли. Но все-таки он не совсем для нее подходит. По типажу Мунзук много ближе к ней.

— Каковы основные принципы вашей работы с актерами?

— Я просто стараюсь довести до каждого из них свой замысел, объяснить, какой я вижу сцену. Но я никогда не ставлю им каких-то ограничивающих рамок, не заставляю следовать заранее предписанной форме. Мне всегда максимально важно, чтобы актер мог выразить

«Дерсу Узала». Арсеньев — Ю. Соломин

свою индивидуальность, свойства, присущие ему как личности, чтобы он мог двигаться, жить в кадре естественно и свободно.

— Каковы основные принципы изобразительного решения «Дерсу Узала»?

— Поначалу мы трудно срабатывались с нашим художником-постановщиком Юрием Ракшой. У нас разные способы художественного мышления. Ракша, готовя площадку, видит сцену в одной плоскости. Но мы работаем несколькими камерами, снимаем одновременно в различных направлениях. Поэтому от художника требуется более широкое представление о снимаемой сцене, большая свобода воображения. Сейчас эти трудности, в основном, позади. Ракша все больше уясняет мои замыслы, проникает в них, и наша работа идет много удачнее и легче.

Теперь об операторской стороне дела. Всю природу мы снимаем исключительно на натуре. Но летом в таежной чаще темно, особенно в пасмурные дни. К тому же, хоть мы находились на площадке с утра до вечера, солнце все время стояло у нас почти над головой. Поэтому зелень получалась достаточно монотонная по цвету, оттенок ее порой был неприятным, не несущим в себе ощущения покоя.

Работать в тайге летом очень трудно. Нам постоянно приходилось пользоваться зеркалами, ловить просветы в листве, отыскивать места, куда проникают солнечные лучи. Но стоило только солнцу скрыться за облаком, как все блики пропадали, зелень угасала, и нам приходилось отыскивать новые точки, перетаскивать с места на место всю технику. Так что по части света нам не удалось решить летнюю натуру так интересно, как хотелось бы.

К тому же для манеры, в которой я работаю, свойственно преобладание глубинных композиций над фронтальными. Это предполагает использование различных объективов, перевод фокусировки в глубину кадра и т. д., но из-за недостатка света я не мог пользоваться этими приемами сколько-нибудь широко и не имел возможности добиться достаточного разнообразия композиций.

С наступлением осени работа пошла живее и интереснее. Листва опадает, в тайге становится светлее. Деревья приобретают неожиданную окраску. Жаль только, что осень в этих краях слишком коротка...

Куросава обрывает интервью так же внезапно, как начал его. Хотя дождь так до конца и не утих, начинается репетиция. Репетируется выход Дерсу из ночной тьмы, паника пробудившихся казаков, разговор у ночного костра с Арсеньевым.

Опять дымит соляркой костер, трещат в огне пиропатроны, опять лучи дигов выхватывают из тьмы фантасмагорию сплетенных ветвей, дробь падающих капель сливается с гулом лихтвагенов, и люди в промокших плащах и брезентовых куртках работают в напряженном, сосредоточенном молчании. Идет съемка.

Дожди

На следующий день (опять снималась та же сцена у ночного костра и опять шел дождь) съемку пришлось прервать: отказала одна из камер — заклинило в канале набухшую от сырости пленку.

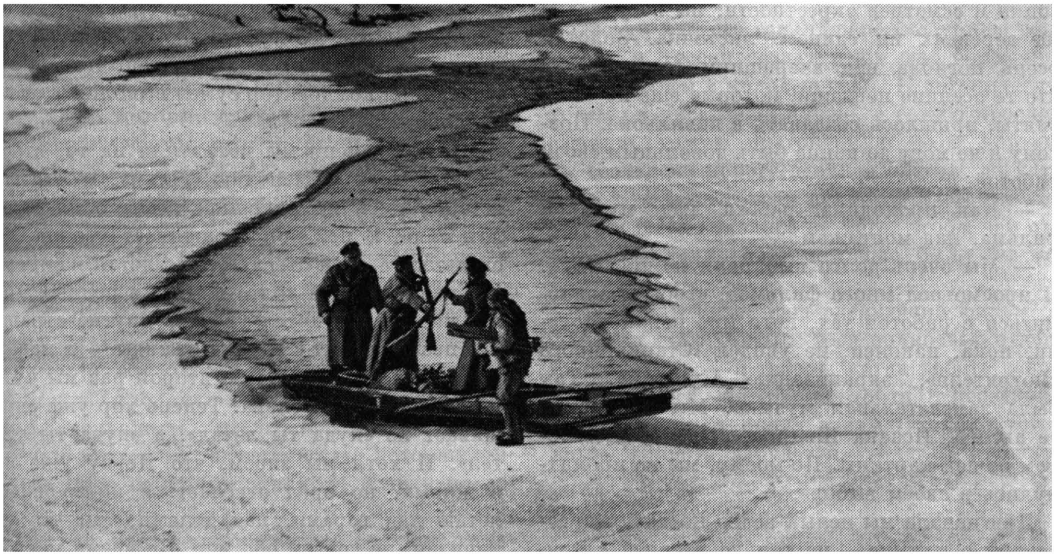
Дождь шел всю ночь и весь следующий день: небо затянуло беспросветной густой пеленой, надоедливо мерно стучали в окно гостиницы падающие капли.

Это уже бедствие — не только для группы «Дерсу» — для всего района. Шоссе залило, смыло два моста, под водой оказались несколько окрестных деревень, в том числе Муравейка — ближайшее к месту съемок село. Туда на вертолетах доставляют хлеб.

В ущелье остались осветительные приборы, вся тяжелая техника, лошади, охрана. Проехать к ним на машине невозможно — все дороги отрезаны водой. Термосы с едой, сено для лошадей отправляют на вертолетах.

Проходят сутки, другие, третьи. Люди без толку бродят по гостинице — настроение мрачное. Куросава заперся у себя в номере.

Срок командировки истекает — ждать дальше нет смысла. Время возвращаться в Москву...



«Дерсу Узала»

Второе интервью

Группа «Дерсу Узала» вернулась на «Мосфильм» лишь в конце января. Потом была работа в павильоне, небольшие досъемки на московской и подмосковной натуре, монтаж, озвучание, перезапись — все то, что сопутствует рождению каждого фильма. Все это время Куросава по-прежнему был без остатка поглощен работой, так что следующий разговор с ним состоялся много позже — когда фильм уже был завершен и прошли две его премьеры: в Токио и в Москве на Международном кинофестивале...

— Я хочу расспросить о том этапе работы, свидетелем которого уже не был. Как шли съемки? Какие были трудности?

— Главная трудность по-прежнему заключалась во взаимоотношениях с природой. Она существо капризное, режиссерским командам «Мотор! Начали!» не подчиняется. Если рассказывать подробно о всех затруднениях, с которыми мы столкнулись из-за природы, уйдет, наверное, целый день. Поэтому скажу лишь о главном.

Я мечтал снять золотую осень в Уссурийском крае, но она, увы, продержалась всего три дня. Мы поднялись на сопку, чтобы снять этот поразительный пейзаж — золотую тайгу. В ожидании прибытия аппаратуры я любовался замечательной красотой, открывавшейся вокруг. Приехали машины, стали разгружать съемочную технику, но тут появились тучи, которые буквально заволокли нас. А спустя еще недолгое время посыпался град, очень крупный град. Мы все-таки решили попытаться переждать его, посмотреть, чем все кончится, но становилось все холоднее, один из наших операторов промок до мозга костей, и дальше оставаться на площадке было уже невозможно. Пришлось отдать команду сворачиваться и спускаться вниз. Но когда мы спустились до середины сопки, началась настоящая метель. В позорном бегстве мы достигли гостиницы.

На следующий день была ясная солнечная погода, и мы решили снова отправиться на место съемки. Но, поднявшись на вершину

сопки и осмотрев окрестности, мы не увидели на деревьях ни единого листочка. Золотая осень погибла под вчерашним градом. Так что те осенние пейзажи, которые еще не были сняты, пришлось создавать в павильоне. Поэтому я не могу до конца быть довольным своей работой.

— Как проходила работа над музыкой фильма, над монтажом?

— Мы очень долго выбирали композитора. Я просмотрел много фильмов, чтобы познакомиться с работой тех, кого мне рекомендовали, пока, наконец, не увидел «Станционного смотрителя», экранизацию Пушкина. Там была замечательная музыка. Мы попросили ее автора, Исаака Шварца, стать композитором нашей картины. По-моему, мы не промахнулись в своем выборе.

Для начала мы целый вечер посвятили разговору о музыке — не только в связи с конкретными задачами нашего фильма, но вообще о киномузыке. Наши мнения по большинству вопросов совпали, мы легко нашли общий язык, общий подход и, судя по всему, очень понравились друг другу. В дальнейшем мы часто приходили к Шварцу в мастерскую, он наигрывал нам мелодии, которые, по его мнению, подошли бы для картины. Мы делали свои поправки, замечания, высказывали пожелания. Таким образом и шла работа.

Иногда бывали и споры. Дело в том, что у меня уже давно выработался метод контрапунктического использования музыки. Обычно в кино музыкальное сопровождение используется как иллюстративное, создающее соответствующее сцене настроение. Но экранная музыка совсем не обязательно должна быть мелодичной, красивой, создавать музыкально-лирический эффект. Из столкновения, из контрапункта звукового и зрительного ряда должно возникать какое-то новое качество, какой-то новый, третий элемент, не содержащийся в двух первых. Этого я старался добиваться от всех композиторов, с которыми работал. Точно так же и от Шварца.

Шварц очень любит использовать полный состав оркестра, а это не всегда бывает нужно. Поэтому иногда я просил его, чтобы вместо звучания всех инструментов он выделял бы какой-то один, солирующий, на котором бы строилась мелодия. Мне кажется, что все эти пожелания композитор сумел выполнить очень неплохо.

Много времени мы потратили на то, чтобы найти основную мелодию фильма, и наконец остановились на народной песне о сизокрылом орле. В ней хор спрашивает у орла, где он летал, а орел отвечает, что летал над горами, над долами и долго не был в родных краях, потому что хотел увидеть другие страны. Эта песня звучит с экрана дважды — в начале и в конце фильма, но во второй раз мы чуть-чуть изменили ее слова. Теперь хор уже спрашивает не «куда ты летал», а «куда ты улетел». И хотя мы знаем, что Дерсу уже нет в живых, но орел отвечает: я по-прежнему летаю над горами, над долами, так что ты, капитан, не грусти обо мне. Во время московской премьеры эта деталь почему-то осталась незамеченной, а в Японии она произвела большое впечатление на зрителей, по ходу песни в зале возникали аплодисменты. Японцам вообще очень понравилась эта песня, ее сразу включил в свой репертуар известный москвичам ансамбль «Дак-Дакс», который уже успел выпустить свою пластинку с ее исполнением.

Теперь относительно монтажа картины. Я всегда монтирую сам. Мне помогает в этом моя ассистентка Нагами, которая и на этот раз была со мной. Отличной помощницей была и Валя Степанова с «Мосфильма». Но у нас была предварительная договоренность о прокатной длине картины, поэтому многое, около 800 метров, пришлось выбросить. Это жаль — там были хорошие куски.

— А не хотелось ли бы вам с самого начала делать телефильм — там длина практически не ограничена, можно было бы намного полнее передать книгу Арсеньева?

— Нет, я ничуть не жалею, что взялся снимать именно кинофильм. На телеэкране не удалось бы передать грандиозность природы, богатство ее цвета — у наших телевизоров какой-то ненатуральный, лубочный цвет. Не удалось бы передать и мощь звучания природы. А мне хотелось сделать фильм

масштабный, показать природу во всей ее широте и подлинности. А кроме того, я вообще не люблю телевизора.

— В этом вашем фильме совсем нет жестоких сцен, которые считаются чуть ли не непременной чертой вашего режиссерского почерка...

— Таких сцен нет и у Арсеньева. Почти нет. Я его очень внимательно перечитывал и старался как можно точнее ему следовать, хотя из-за ограниченности метража кое от чего пришлось отказаться. Но ведь и в прежних моих фильмах я показывал жестокость не ради самой жестокости. Я делал это, чтобы обличить зло, всяческую ложь, неправду, несправедливость, чтобы покарать их. Так что это совсем не та жестокость, которая сейчас в моде на киноэкранах. И если в последующих моих фильмах это понадобится, я буду по-прежнему сражаться со злом, уничтожать его, не боясь самых резких средств и красок.

— Какому зрителю вы адресуете «Дерсу Узала»?

— Мне хотелось бы сделать фильм, который можно было бы смотреть всей семьей, не стесняясь, не краснея перед детьми за то, что происходит на экране,— сейчас столько картин, показывающих насилие, порнографию!

— Через двадцать лет кинематограф будет отмечать свой столетний юбилей. Каким, по-вашему, будет тогда кино? Каким бы вы хотели, чтобы оно было?

— Мне хотелось бы, чтобы кино выросло в такое искусство, которое перестало бы быть средством наживы и торговли. Чтобы оно не шло на поводу у нездоровой моды, а служило бы людям.

Через двадцать лет мне будет восемьдесят пять лет. Не знаю, смогу ли я еще делать фильмы, но если это вдруг случится, то мне хотелось бы, чтобы мои картины были спокойными, красивыми и чистыми, чтобы они приносили пользу.

Был такой художник Тессай, которого японцы чтят как великого мастера. Он прославился смолоду, и его картин тех лет уже было бы достаточно, чтобы его имя осталось в истории японского искусства. Но когда он достиг семидесяти лет, его талант пережил второе рождение, и Тессай создал вещи еще более прекрасные, чем в молодые годы. К восьмидесяти годам он писал еще лучше, а самую прославленную, самую драгоценную свою картину он создал на пороге девяностолетия, до которого не дожил совсем немного. В этом я мечтал бы быть похожим на него: чтобы чем старее я становился, тем лучше были бы мои картины.

— Каким будет ваш следующий фильм?

— Не знаю. Четыре года полностью отданы «Дерсу Узала», и теперь, когда работа закончена, мне все еще трудно отойти от нее. За новую картину я смогу взяться только тогда, когда «Дерсу» забудется, уйдет в прошлое.

Пресс-конференция

Из выступления Акиры Куросавы:

— Работать на «Мосфильме» мне было очень приятно. Были, конечно, и какие-то шероховатости, без которых хотелось бы обойтись, но о них я поговорю с руководителями «Мосфильма» отдельно.

А вообще же впечатления о работе с советскими кинематографистами самые хорошие. В Японии есть постоянная группа людей, которые работают со мной из фильма в фильм— их так и называют: «группа Куросавы». Так вот, с новой, с советской группой мне работалось ничуть не хуже. Я чувствовал себя так же свободно и спокойно, как в Японии с «группой Куросавы».

Мне хотелось бы воспользоваться случаем, чтобы обратиться к руководителям всех стран с пожеланием беречь киноискусство, относиться к нему внимательно и доброжелательно, ибо кинематограф располагает средствами, способными приносить человечеству пользу и счастье. Мне хотелось бы обратиться и к кинематографистам всего мира, призвать их не увлекаться модными течениями, всевозможными эффектами, щекочущими человеческие нервы, а создавать фильмы, которые давали бы людям настоящую радость, помогали бы им быть счастливыми.

Владимир Канторович

Актуальные параллели

Документализм в кино и в литературе

Я — не кинематографист, а писатель. И если беру на себя смелость высказывать суждения о КИНОдокументалистике, то потому, что рассчитываю опереться и на практику очеркиста, решавшего для себя проблемы «факта и вымысла», и на опыт литературного критика, не раз высказывавшегося о документальных жанрах в литературе, в искусстве. Конечно же, аналогия — не доказательство. Но она дает толчок мысли и подчас вооружает убедительными аргументами.

К тому же связь киноискусства с литературой особенно тесная. В художественной кинематографии произошло скрещение литературы с движущимся изображением. Ни один из видов пластических искусств не знает литературного документа, предваряющего произведение, как это делает сценарий,— в нем дается представление о всей системе кинообразов будущего фильма. Авторской заявкой (проектом) на произведения архитектуры, скульптуры, живописи является эскиз; слово, если и сопровождает это изображение — заявку, то лишь скупыми комментариями (необязательными). Из кинопроизведений обходится без литературного сценария разве что простейшая хроника.

Я думаю, небесполезно углубить анализ произведений киноискусства, прибегая к сопоставлениям с процессами, развивающимися в современной литературе. Больше того, полезно выходить за рамки непосредственно изучаемого ряда явлений; современное знание сближает между собой не только разные роды искусств, но даже образное мышление с понятийным, которое в прежнее время резко разграничивали.

О пользе такого многостороннего исследования напоминает один из ранних фильмов Киевской студии научно-популярных фильмов — «Мозговая атака». В этой «атаке» на т е м у предпринятого исследования, наряду со специалистами, участвовали ученые разного профиля, а также художники, литераторы. Этот фильм информировал об одном из передовых методов научного творчества, в котором принимает участие целый коллектив. Свободная дискуссия, развернувшаяся в стенах НИИ, перенесенная на экран, оказалась достаточно плодотворной.

И не о том ли самом свидетельствуют продолжающиеся публикации к о м п л е к с н о й комиссии Академии наук СССР под председательством Б. С. Мейлаха, выпускающей примечательные издания типа «Содружества наук и искусства»? В этих книгах мы встречаем выступления ученых, представляющих неблизкие друг к другу научные дисциплины, а рядом — суждения (целые исследования) музыкантов, художников, литераторов.

В конце концов, общие усилия всех этих авторов помогают более полному раскрытию темы творческого труда.

Принято резко противопоставлять словесное искусство музыке, живописи, архитектуре. Тысячу раз повторено, что пересказывать картину или симфонию нельзя. Однако мы извека занимаемся п е р е в о д о м образов, созданных несловесными искусствами на язык литературы. Перевод не адекватен оригиналу и в чем-то существеннейшем — бессилен, это так. А мы все же продолжаем переводить, толковать, и, нет сомнения, словесный анализ помогает глубже проникнуть

в образную суть несловесных видов искусства, расширяет духовный мир человека.

О связях искусств между собой и, в частности, со словом создана целая литература. Ограничусь здесь тремя иллюстрациями.

У Шарля Бодлера в «Цветах зла» находим стихотворение, внушенное произведениями английского художника Дж. Мортимера, «Смерть на белом коне» — это изображение словом, толкование, но, прежде всего, конечно, впечатление поэта, вызванное гравюрой:

На оголенный лоб чудовища-скелета
Корона страшная, как в карнавал, надета;
На остове коня он мчится, горяча
Коня свирепого без шпор и без бича.
Растет, весь бешеной обрызганный слюной,
Апокалипсиса виденьем предо мною;
Вот он проносится в пространствах без конца;
Безбрежность попрана пятою мертвеца.
И молнией меча мертвец грозит сердито
Толпам поверженных у конского копыта;
Как принц, обшаривший чертог со всех сторон,
Скача по кладбищу, несется мимо он;
А вкруг — безбрежные и сумрачные своды,
И спят все древние, все новые народы*.

Но, оказывается, и музыканты в некоторых случаях тянутся к литературным параллелям и ассоциациям. Это случилось с Дм. Шостаковичем, когда дирижер Евгений Мравинский, профессиональный исполнитель высочайшего класса, расспрашивал его о замыслах Пятой симфонии; беседа происходила за роялем, и композитор, воздерживавшийся ранее от комментариев понятийного ряда, теперь охотно обратился к литературным образам**.

Напомню еще один, более сложный пример, где слово, обращенное к музыке, играет отнюдь не иллюстративную роль. Музыкальную концепцию «Доктора Фаустуса», имевшую столь большое значение в романе Томаса Манна, помогал сформулировать социолог Т. Адорно***.

Параллели между кино и литературой могут оказаться — в силу оговоренной ранее близости этих двух искусств друг к другу — еще более поучительными.

Впрочем, дальнейшие сопоставления коснутся, в основном, лишь документально-художественных жанров как кино, так и литературы.

I

Документалисты, в принципе, должны снимать «неорганизованные» стихийные события повседневной жизни. Но еще Дзига Вертов, родоначальник художественного документального кино, отошел от этого. Он создавал документальные образы — при помощи монтажных сопоставлений, музыки, цвета, языка, надписей (впоследствии — дикторского текста), путем раскрепощения изобразительной стороны кадра. Дзига Вертов, повторявший лозунги Пролеткульта, а потом ЛЕФа, ниспровергавший искусство, возникшее до пролетарской революции, едва ли не осуждавший воображение, как пустую выдумку, на деле работал над сценариями, указывавшими операторам, как создавать «киноматериал», те «куски», которые обретут жизнь на экране с помощью монтажа. Больше того, в его дневниках сохранилась такая запись: «Киноки на основании фактических киноданных обследования организуют киновещь». А как достигался художественный эффект его документальных фильмов? Надписи в «Шестой части мира» читались как стихи. Обращение к зрителям и следовавшие за ним кадры были уже иллюстрациями, они поэтически углубляли авторскую мысль. Ритм монтажа напоминал музыку. Режиссер передавал личное авторское отношение к киноматериалу, что сказывалось уже в том, что он предварял документальные кадры словами обращения к зрителям: «Ты», «Вы», «Вижу...». Вообще автор фильма вступал со зрителем в диалог. Лев Рошаль* утверждает: «Вертов и его последователи не связывали себя буквальным изложением событий. Мир в их фильмах выступал по законам художественной логики».

---

* Французские стихи в переводе русских поэтов, перевод Эллис, М., «Прогресс», 1973, стр. 379.

** Заимствовано из книги Я. Варшавского «Успех (кинематографисты и зрители)». М., «Искусство», 1974.

*** См. об этом подробно в «Вопросах философии», 1974, № 2.

* Л. Рошаль. Мир и игра. М., «Искусство», 1973.

Коротко говоря, Дзига Вертов, оставаясь документалистом, родоначальником одного из направлений киноискусства (художественного), вторгался своим творчеством в сферу Поэзии.

Мне хотелось бы провести кое-какие аналогии с документалистами в литературе, и я избираю как пример писателя Ал. Бека.

Этот писатель всегда шел в своем творчестве от факта, от живой конкретной фигуры, чье имя часто сохранялось в очерке или повести (или легко угадывалось, вспомним Бережкова!). Он подвергал прототипа своего будущего героя, «модель», всестороннему исследованию, напоминающему (по методам) — психоанализ. Напомню, Бек был штатным «беседчиком» в созданном им Кабинете мемуаров. Он старательно изучал не только героя, но и окружающую его среду. В процессе такого исследования у писателя возникал замысел литературного произведения, авторская концепция души героя, его образ. Тогда отбирались по крупицам хотя бы незначительные подробности, которые могли служить приметами места и действия и участвовать в создании или объяснении характера героя. Но в то же время отметалось все ненужное, все лишнее («тысячи тонн словесной руды») — ради конечной художественной цели «воплощения образа».

В «Почтовой прозе» Бек говорит, что рассчитывал не только на свою наблюдательность, но и на самовыражение, сотворчество собеседника — к чему бы иначе вести эти бесконечные, изнурительные биоинтервью, часто со стенограммой? На первый взгляд, такой метод работы Бека заставлял вспомнить знаменитого художника Анри Руссо («Таможенника»), который снимал, как портной, мерку со своей модели, однако же созданные им портреты были крайне субъективными, во всяком случае, не походили на копии.

Бек по самой своей сути был художником-документалистом. Но он признавался впоследствии, что, «доверяясь внутреннему писательскому голосу, нарушал, подчас, мелкую правду факта».

К каждому произведению Бека может быть отнесено умное замечание Лидии Гинзбург: «Особое качество документальной литературы — в той установке на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности»*.

Что касается собственных признаний Бека по поводу документальности его произведений, то тут нужно иметь в виду памятную нам всем манеру писателя говорить о себе так, чтобы звучала шутка, ирония, чтобы выступала кажущаяся простоватость писателя, но и ему, и его собеседнику было ясно, что это всего лишь нарочито карикатурная форма правды, высказываемой в такой форме (не побоюсь назвать всем нам знакомую манеру Александра Альфредовича мнимым юродствованием — в этом мы все, любившие Бека, отдавали себе отчет).

В «Волоколамском шоссе» — одной из умнейших книг об Отечественной войне — встречаешь своего рода камуфляж по поводу документальной природы этой книги:

«— Лишь одно (условие),— повторил Момыш-Улы, главный герой книги,— наврете — кладите на стол правую руку. Раз! Правая рука долой! Вы подтверждаете согласие?

Я скрыл улыбку. Мой грозный Баурджан, ты верен себе, характеру, что создан под пером, создан вниманием и воображением. Впрочем, писцу следует быть скромным (разрядка моя — *В. К.*).

— Подтверждаю,— сказал я».

Итак, Момыш-Улы, герой повести, но в то же время вполне реальный человек, офицер дивизии Панфилова, обладает характером, созданным под пером... писца, и не только его вниманием, но и... воображением, которое показано не переписчику, а писателю. Разбирайся, читатель, хоть до ночи в головоломке, заданной А. Беком!

Позже в «Почтовой прозе» Бек обыгрывает новую беседу с Баурджаном Момыш-Улы, спрашивающим автора: «Почему «Волоколам-

* Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., «Советский писатель», 1971.

ское шоссе» не имеет обещанного продолжения?» Его не удовлетворил ответ писателя, что герой произведения сам пишет теперь книги — Момыш-Улы пишет записки офицера, а в произведениях Бека есть простор творчеству, воображению. И вот какой ответ выслушивает Момыш-Улы:

«...Да, Баурджан, «Волоколамское шоссе», видимо, подчиняется законам художественных произведений. В свое время я этого не понимал, а позже понял... Видите ли... Существуют два Баурджана Момыш-Улы. Один это тот, что сидит рядом со мной... Прославленный, увековеченный в мраморе... Автор военных мемуаров... А другой Баурджан Момыш-Улы действует, живет на страницах «Волоколамского шоссе». В книге он заново рожден. Родился под пером... Воображение вдохнуло в него жизнь. Когда (я его) писал, был Баурджаном».

Я поставлю рядом с Беком еще Сергея Третьякова, талантливого, но утомительно головного писателя-журналиста. «Рядом» — это не в смысле уровня творчества этих двух писателей, тем более Бека я искренне любил, а Третьякова, с его лефовскими идеями и пропитавшей все его творчество «газетчиной», с трудом принимал. Третьяков долго работал с прототипом своего героя методом биоинтервью; он рассказывает об этом в предисловии к одному из последующих изданий «Дэн Ши-хуа» так:

«Герой благородно предоставил мне великолепные недра памяти. Я рылся в ней как шахтер, зондируя, взрывая, скалывая, отмучивая. Я был попеременно следователем, духовником, анкетчиком, интервьюером, собеседником, психоаналитиком. Часто совсем простую вещь удавалось выузнать лишь окольными путями за долгие часы беседы».

«Лишь много позже разглядел я в своей собственной работе, из каких тончайших и сложных напластований сложился такой, на что уж живой и невыдуманный персонаж, как Дэн Ши-хуа моей книги».

«...оказалось, что есть своеобразная перекличка между детством сычуанского интеллигента Дэна и моим собственным детством в семье русского провинциального учителя. Так моя биография пришла на помощь работе и мое детство прозвучало своеобразным углубляющим биографическое звучание обертоном над строками детства Ши-хуа».

Характерно, что и Бек, и Третьяков лишь в поздних переизданиях своих произведений признали, что не были простыми «писцами». В те ранние годы приоритет «литературы факта» был неоспорим даже для Бека, который к «лефам» никогда не принадлежал.

Читатель «Искусства кино» не должен думать, что я привожу эти примеры для того, чтобы оспорить документальность произведения такого рода. Как раз напротив. Я убежден, что никакое художественное произведение, в том числе и документальное, не может быть создано, если на нем нет печати, которую оставляет личность писателя.

В самой общей форме эту мысль замечательно сформулировал Михаил Пришвин (он, между прочим, считал все свои произведения очерками). «С момента восприятия факта,— сказал он, когда я интервьюировал его для дискуссии о «Факте и вымысле» на страницах журнала «Наши достижения»,— начинается его обживание художником. То и другое, факт и личное переживание мало-помалу сливаются в одно и, как в длительном браке, супруги приобретают сходство и личную неразделимость, так точно и тут... Очень полезно для пишущих знать правила гигиены в таком интимнейшем союзе».

Таков взгляд ряда истинных художников на очерк, жанр художественной литературы, документальный по своей сути.

Между тем долгое время (20—30-е годы) еще был широко распространен взгляд на очерк как на «полубеллетристику», как на вспомогательный газетный жанр, играющий роль разведчика. Выполнив такую свою роль, очерк будто бы высвобождает место для стоящих за его спиной полноценных художественных жанров — романа, повести, рассказа. Когда-то и в «Словаре литературоведческих терминов» под редакцией Л. Тимофеева и Н. Венгрова высказывалась именно такая

мысль. Это вызвало яростные возражения Валентина Овечкина в его докладе о деревенском очерке (1955 год): «Некоторым нашим литературоведам удалось найти то, чего до сих пор никому найти не удавалось — открытие, равновеликое изобретению перпетуум-мобиле,— удалось найти четкую, совершенно определенную границу между повестью и рассказом, с одной стороны, и очерком — с другой... В очерке «все документально», это простая фотография, второй сорт литературы; тут, собственно, таланту и делать нечего — знай себе, списывай точно с натуры, копируй жизнь».

Сегодня подобное деление литературных жанров по рангам окончательно отброшено. В новом издании того же «Словаря», вышедшем в свет в 1973 году, «очерк» определяется как жанр художественной прозы, характеризуемый огромным разнообразием форм с признаками зыбкими в том смысле, что каждый из них в отдельности не чужд другим жанрам. На этот раз «Словарь» не дает решительно никакого повода рассматривать очерк как вспомогательный жанр, осуществляющий только разведку*.

Сегодня признано, что очерк как художественное произведение не состоялся бы, если б автор не отступил на какую-то дистанцию от наблюденных фактов, если б не вложил в их трактовку собственное «я», не выразил свое отношение к фактам и т. д.

У нас существует огромная теоретическая литература об очерке, одном из коренных жанров художественной литературы, постоянно вступающем в творческие взаимоотношения с другими жанрами — вплоть до романа. Литературовед Б. Костелянец писал, что «роман, повесть, рассказ, очерк никогда не дублировали, но часто оплодотворяли друг друга». Он приводил примеры. «Физиологический очерк» заимствовал из «Мертвых душ» метод типизации; почва для романов Достоевского была подготовлена работой большого круга литераторов, в частности, очерками о городских низах и разночинцах; Лев Толстой дебютировал военными очерками «Рубка леса» и «Севастопольскими рассказами», и Некрасов превозносил их потому, что они укрепляли «деловое направление» художественной литературы; в свою очередь, опыт военных очерков Толстого несомненно сказался на «Войне и мире». Такие же закономерности обнаруживаются и в советской литературе. Другой авторитетный исследователь классической русской литературы А. Г. Цейтлин считает гоголевский «Невский проспект» зачином всех последующих физиологий. Этот литературовед анализирует множество очерковых фрагментов, вошедших в ткань классических романов,— скажем, у Достоевского — описание Ноева ковчега, дома на Фонтанке, где живет Девушкин, или подробнейшие изображения игорных домов в «Игроке»; у Гончарова — физиологию усадьбы и рассуждения о слугах; у Салтыкова-Щедрина — социальное сечение города Крутогорска и т. д. В близкое к нам время романы принимают в свой текст не столько новые пласты м а т е р и а л а, образующие обычно основу физиологических очерков, сколько художественную публицистику в форме эссе.

Современные исследователи, да и сами очеркисты, отдают себе отчет, что уже о т б о р ф а к т о в или признаков явления, сознательное или невольное акцентирование тех или других черт характера, о б о г а щ е н и е данного наблюдения всем опытом жизни писателя, все это — работа в о о б р а ж е н и я, и документалист отдает ей дань. Когда-то Ираклий Андроников очень убедительно показал, насколько субъективен самый «объективный» портрет, рисуемый художником. «Ведь достаточно сдвинуть вместе три остроумных реплики вашего собеседника, сказанные в получасовой беседе, и он получится у вас остроумцем. Три недоуменных вопроса, три «старомодных» выражения, выдвинутые на первое место, очертят облик человека неуверенного или не вполне современного. Если же к этому прибавить ироническую интонацию по отношению к самому «разыскате-

* В «Словаре литературоведческих терминов» (изд. 1973 г.) статья на слово «очерк» написана мною.— *В. К.*

лю»... то мера перевоссоздания действительности, я думаю, покажется ясной» (несмотря на документальную основу всего изображаемого).

Михаил Пришвин пошел еще дальше в вопросе о субъективном, исходящем не только от литератора-документалиста, но даже от... фотографа. Речушка Канчура, отмечает Пришвин, у которой в самых глубоких местах воды по колено, казалась могучей рекой, текущей среди пустыни. А все дело было в ракурсе и в том, что объектив не зафиксировал ни одного предмета, который мог бы дать представление о масштабе речки: ни дома, ни дерева, ни куста. Фотографический аппарат,— замечает писатель,— склонен «идеализировать, прикрываясь фактами».

Здесь приведены примеры, когда воображение вносит свои поправки в изображение действительности, очевидно не искажающие правды жизни и не выводящие произведения из сферы документализма. Но необходимо упомянуть и о тех примерах жизни, которыми изобилуют сейчас произведения, выдаваемые за документальные, на самом же деле — нехудожественные и даже лживые*. Когда-то критик А. Лежнев очень выразительно написал о «красивописцах» очерка:

«Они врут даже когда говорят правду. Они уже заранее знают, что они увидят. Действительность им не задана, а предсуществует в их сознании. Это — не творческая догадка, а бедность и догматизм воображения. Им недостает простого «глупого» любопытства и той способности удивляться, которая характеризует... поэтов, ученых. Они расцвечивают красивой фразой наскоро заимствованные и обезличенные мысли. У них все происходит гладко и подготовленно. Всегда они в нужный момент встречают нужного человека, который произносит нужные слова, т. е. именно такие, какие полагаются по ходу очерка и намерению автора. Действительность слишком охотно ложится ковром под их ноги. Она не оказывает никакого сопротивления. А ведь именно по сопротивлению мы и узнаем правдивость очерка!»

Все эти мысли о документализме литературном имеют, на мой взгляд, прямое отношение и к кинематографу. Мне особенно важно отметить несостоятельность (в наш век!) прежних представлений так называемого нормативного литературоведения, идущего еще от знаменитых «трех единств» (места, времени, действия), о каких-то неисторических, неизменных границах жанров, например, «документальных» и «вымышленных». Признаки жанров — каждый жанр, впрочем, имеет свою преимущественную среду бытия, по отношению к которой он незаменим (М. Бахтин),— условны, потому что постоянно меняются вместе со временем и даже под влиянием индивидуальности каждого талантливого, оригинального писателя. Предлагаю сделать далеко идущие выводы из такого утверждения Белинского: «Искусство по мере приближения к той или другой своей границе: (с наукой и другими сферами жизни) постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущности того, с чем граничит, так что, вместо разграничивающей черты, является область, примиряющая обе стороны».

Мысль Белинского, смягчающая средостение между литературой и наукой, тем более справедлива, когда ее относят к границам разных родов искусств, разным жанрам, тем более субжанрам.

Размышляя о документальном кино, надо бы держать в уме сказанное выше о литературе.

II

История кино начинается, в сущности, двумя документальными лентами: «Прибытие поезда» и «Выход рабочих с фабрики Люмьер» (1895 г.). Движущееся изображение совершило принципиальный скачок от ярмарочного аттракциона — к кино, с его необозримым (в то время) будущим.

Как документальные произведения, эти два фильма наглядно показали, что кино позволя-

* К ним, в первую очередь, относятся многие произведения так называемой «шпионской» литературы, выдающей себя за документальную.

ет зрителю увидеть события, свидетелем которых ему самому быть не довелось.

Эти фильмы давали чистую информацию; казалось, никаких художественных задач они перед собой не ставили.

Однако к этому времени дагерротип, фотография уже имели за плечами целый век. Безусловно, у фотографов накопились навыки, умение. Живую модель, служившую для фотопортрета, уже научились идеализировать, подавать драматизованно; для этого уже служила ретушь, создание мизансцен.

Пусть на заре кинематографии не умели пользоваться крупным планом, а сам аппарат стоял, по большей части, неподвижно, снимал движение объекта с одной точки, и редко давал разнообразные ракурсы; пусть принцип монтажа был изобретен много позже — все равно, примитивнейшее изображение движущегося паровоза, многообразная жизнь толпы воспринимались неопытными зрителями отнюдь не как копия со знакомой действительности, а как изображение полуфантастическое.

Хорошо представляю себе, что от первых документальных фильмов братьев Люмьер веяло сказкой, хотя они положили начало простейшей киноинформации. Нужен известный опыт для перевода движущихся изображений на язык, привычный обыкновенным зрителям. По своему тогдашнему роду деятельности разъездного журналиста, мне неоднократно приходилось наблюдать беспомощность зрителя, не подготовленного к восприятию кинематографа. Десятилетним мальчиком я сам оказался в первом коммерческом кинотеатре Петербурга (и сейчас на Невском, 86, функционирует этот кинозал, но он отдан хронике). Интересно, что первую программу, состоявшую из двух «видовых» картин, одной «комической» и четырехактной драмы на ветхозаветную тему о блудном сыне, я сохранил в своей памяти от начального до последнего кадра. Я был все же кое-как подготовлен к восприятию кино. Ведь в тогдашней гимназии, вместе с другими кунштюками века, например — мальчишкой-математиком Володей Зубрицким, который множил и делил друг на друга многозначные цифры и извлекал из них квадратные корни — все в памяти! — нам показывали и кое-какие «видовые» фильмы, так что я смог разобраться «что к чему» в программе кинотеатра на Невском проспекте. А вот бабушка, которая туда меня привела, в общем, весьма образованная женщина, мало что поняла и была напугана изображениями на экране. Позднее, в советское время, мне приходилось наблюдать, как встречали первые кинопередвижки в сельских глубинках, а еще позже, в стойбищах самоедов (ненцев) и гиляков (нивхов). С этими, впервые прикоснувшимися к кино зрителями происходило то же самое: им трудно было разобраться в целостном сюжете, связать кадры в единую цепочку. И чем ближе к действительности было изображаемое на экране, тем оно выглядело фантастичнее, даже — страшнее. А ведь киноязык тех фильмов 20-х годов, исключая, пожалуй, Дзигу Вертова,— если иметь в виду всю глубину его замысла,— был элементарен, непосредственно реалистичен, не обременен ассоциациями, сложными символами и образами.

Казалось бы, освоение киноязыка происходит быстро. Сегодня кино и телевидение вошло в быт деревни, так же как и поселений северных народностей.

События, развертывающиеся на экране, понятны даже наименее подготовленным зрителям, они уже не кажутся чудом, фантастикой, сказкой. Но нас продолжает огорчать, что кинозритель воспринимает лишь первый прагматический ряд побуждений героев — их поступки, фабулу, последовательность событий, тему, а поэтически-образная система кинопроизведения подчас проходит мимо его сознания.

Пожалуй, сказанное в первую очередь относится к художественно-документальному фильму, в котором и фабулы подчас нет, и надо уловить ассоциации, которыми руководились авторы.

Именно о документальных жанрах в кино я веду речь и не сомневаюсь, что развитие художественной ветви документального искусства испытывало на себе

огромное влияние игрового* кинематографа. Но и наоборот! Так же, как это происходило в литературе со взаимосвязями очерка с рассказом, повестью и даже романом, документальное кино, в свою очередь, становится фактором развития киноязыка во всех, в том числе чисто художественных разновидностях фильмов. Эйзенштейн признавал когда-то, что в 20-х годах хроника и документальные фильмы вели наше искусство. Ему же принадлежат признания**:

«Документальное кино рождалось в разных жанрах — очерка, памфлета, кинопоэмы, кинопортрета, исторического или публицистического фильма».

«Документальное кино тогда и теперь оказывает влияние на разные элементы художественного игрового кино».

Я давно не смотрел американских киножурналов. Но в годы, когда впервые задумывался над природой очерка, над отличием его от журналистского репортажа, ходил их смотреть на фабрику документальных фильмов. Тогдашние американские киноновости восхищали меня чистотой информационного жанра. Десять-двенадцать сюжетов, спрессованных в 8—10-минутный киножурнал, сопровождались громким, взволнованным текстом; скороговоркой читал текст всего журнала один диктор. Зрителям показывали только события, ничего лишнего не было в изображении, в надписях, в сопровождающем тексте. Нас информировали об убийстве, совершенном в лачуге, о демонстрации, разгоняемой полицией, о пожаре, о выступлении политического деятеля, встрече монархов, показывали следы крушения на железной дороге. Вот тут, в последнем сюжете американский киножурнал позволил себе, помнится, иллюстрацию к картине крушения поезда. На каком-то откупленном кинофирмой участке дороги засняты были два настоящих паровоза, устремлявшихся по одной паре рельсов навстречу друг другу (без людей). Они сталкивались под самым объективом, взрывались котлы, разрушались корпуса паровозов, путь, экран заволакивали огонь, дым, а когда все рассеивалось, появлялся прежний кадр — столкнувшиеся поезда... Но даже киноиллюстрация события не несла никакой дополнительной образной, поэтической нагрузки: наглядно показывалось, как происходят такие крушения. В целом же американские киноновости, отбираемые, естественно, и под воздействием политических критериев, ни лирическим пейзажем, ни поэтическим символом, ни выхваченными из толпы личностями, словом, решительно ничем не отвлекали зрителя от сообщаемой ему информации.

Как видно из первой части статьи, я не принадлежу к критикам, которые настаивают на точных границах жанров, толкуют о непреложных законах жанра; я не склонен повторять, что нарушение последних непременно разрушит художественную структуру произведения. Но в литературе я различаю и делаю предметом своего исследования литературные (художественные) очерки, отделяю их от заметок и репортажей, перед авторами которых откровенно ставились только информационные или научно-популярные задачи. Последние типичны для брошюры, а также для газеты, хотя на ее столбцах постоянно печатают все разновидности художественных очерков, тем более эссе, «заметки писателя» (произведения М. Кольцова, В. Овечкина, Г. Радова, А. Аграновского появлялись в свет сначала в газетах).

Аналогия кино с литературой, конечно, неполная. Нехудожественные литературные произведения, которым необоснованно присваивают характеристику «очерка», действительно лишены всякой изобразительной силы, пластики, и в то же время не обладают достоинствами эссе — остротой мысли и непременной личностной интонацией. Документальное же кино, которое не ставит перед собой поэтических и философских задач, а ограничивается одной информацией, все-таки оперирует изображением и только

---

* Подменять определение «художественное» кино — игровым, пожалуй, неправильно. Справедливо для данного случая было бы применение терминов «фикшен» и «нонфикшен» (в последнем случае — выдуманные, созданные воображением), которыми в наше время сопровождают в США рекомендательные списки литературы.

** «Избранные статьи». М., «Искусство», 1956.

через него, его техническое совершенство, эту информацию передает. «Быть там, где тебя не было» — этот лозунг первых фильмов братьев Люмьер осуществляется в документальном кино при помощи изображения, созданного и воспроизведенного при помощи всей великолепной техники современной съемки; поэтому информационное кино всегда ближе к игровому, чем «описательный очерк»— к художественному жанру литературы.

Путь от документально-информационного фильма к художественно-документальному кинематографу, правда, тоже опирающемуся на документальные кадры — длинный и сложный. Я не могу проследить здесь его целиком, ограничусь некоторыми характерными примерами (о значении Дзиги Вертова для развития русского и мирового документально-художественного кино сказано в первой части статьи, поэтому в дальнейшем о Вертове говорится только вскользь).

В свое время черты такого принципиально нового шага в документальном кино я увидел в коротком фильме П. Мостового и П. Когана «Взгляните на лицо». О, в нем все строго документально! Но, установив скрытую камеру в Эрмитаже возле «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи, авторы сосредоточились на п е р е ж и в а н и я х зрителей, оставшихся один на один с мировым шедевром (подлинником). Заметим, камера была жестко нацелена, сюжет съемки заранее определен и не допускал отклонений. Л. Рошаль рассказал теперь, что на того посетителя музея, который догадался, что его снимают и стал настраиваться на торжественный лад, приводя в порядок свое платье, а заодно и черты лица,— вовсе не тратили пленки: режиссер, присутствовавший в зале инкогнито, подавал оператору тайный знак: не снимать! Да и не знаем мы, какая часть заснятой пленки в фильм не вошла — был сделан отбор, который я, как литератор, всегда считал проявлением творческого начала. Принципиальную особенность фильма Мостового — Когана я вижу в том, что документалистов привлекло не событие, не интервью; он сосредоточен был на психологии, на раскрытии внутренней жизни людей, переживающих встречу с одним из величайших произведений искусства. Объектом документального кино стала Личность; это важно!

Если говорить о большом этапе в развитии документального кинематографа, то это, конечно, Крис Маркер, режиссер, который выходил на улицы с киноаппаратом, микрофонами, в сопровождении ассистентов,— и не в погоне за простой информацией, а в поисках тех живых образов и выразительных характеров, которыми насыщена жизнь. «Прекрасный май»* — своего рода классика документального жанра. Та лента, которую мне пришлось увидеть в 60-х годах на семинаре кинодокументалистов в Таллине, представляла компромисс режиссера с прокатом. Ее демонстрация продолжалась два часа. Но, как известно, режиссер убежден, что весь заснятый материал равноценен в своих частях; он занимает экран 56 часов кряду! Нам показали Францию в горячие дни «алжирских беспорядков», демонстрации в Париже, атаки полицейских. Рабочие поддержали алжирцев, из мостовых они выламывали булыжник — оружие пролетариата. Но Крис Маркер нацелен на раскрытие личности людей, выхваченных им из толпы. Этого документалиста интересует преимущественно внутренний мир человека. Поэтому «панорамным» съемкам он отдает малое время и больше занят раскрытием того неповторимого, но, вместе с тем, типичного для определенного слоя общества, что́ он, режиссер, при первой же встрече угадал в человеке. Я запомнил рабочего-алжирца, который не сходит с экрана, наверное, 8—10 минут. Он высказывает свое отношение к французам: любит их, они — часть его жизни, и он же ненавидит тех, кто оскорбляет его национальное достоинство. Однако алжирцы, как и участники уличных беспорядков, вовсе не одни заполняют «Прекрасный май». Мне запомнились еще матрос военного французского флота

* Автор просит извинить: в данной связи для полноты понимания документально-художественного кино ему понадобилось повторить (несколько изменив угол зрения) размышления о фильме Криса Маркера, приведенные в его же статье на страницах «ИК», 1973, № 2 (дискуссия о социологических аспектах кинематографии).

в своем берете с помпончиком и его девушка, заинтересованно и естественно отвечавшие на вопросы режиссера «в лоб» (У вас — любовь? Что будет дальше?); или юный уличный торговец, вошедший в свою роль коммерсанта-циника. Все это — май в Париже, жизнь Парижа, и вовсе она не исчерпывается схваткой полиции с алжирцами и рабочими.

Тогда, в Таллине, кинодокументалисты, казалось бы, безоговорочно поддерживали не только выдающийся талант Криса Маркера, но и его метод. Однако в зале, при демонстрации фильма, присутствовали два литератора: Лев Славин и я. Не сговариваясь, мы оба высказались куда более сдержанно. Конечно, и литераторы не остались безразличны к находкам французского кинорежиссера. Но, по мнению писателей, в «Прекрасном мае» зрителю часто предлагают «сырье». Если пользоваться литературными аналогами — а они всегда у писателей перед глазами,— ни Бек, ни Третьяков, ни тем более Пришвин не выступали со своими первичными «черновыми записями» (допускаю, конечно, что и Крис Маркер включал в фильм заснятые им кадры лишь после отбора, но сами его сюжеты много ближе к первичному материалу, чем произведения Бека и Третьякова к стенограммам «беседчиков»).

А между прочим, в таллинском семинаре принимал участие режиссер «Катюши» В. Лисакович. Свободой съемки, интересом к душевной жизни героини и некоторыми другими чертами режиссерского мастерства он, безусловно, близок к кинематографии Криса Маркера (я, впрочем, не могу утверждать, что автор «Катюши» находился под влиянием французского кинодокументалиста и даже не уверен, что в период съемок «Катюши» он уже был знаком с «Прекрасным маем»). К тому же у русского фильма был и второй автор — С. С. Смирнов, обладающий особым даром: он умеет расположить к себе собеседника — будущего героя произведения так, что тот раскрывается душевно, и его уже ничто не отвлечет от исповеди — даже наезжающие на него киноаппараты, даже вся суетная обстановка киносъемки. Екатерину Демину повезли на места, где протекала ее война, и вообще помогли заново пережить юность беззаветно смелой санитарки. Успех этого эксперимента, как и самого фильма, обязан не только Смирнову и Лисаковичу, но в еще большей степени чертам личности нынешней 45-летней Екатерины Деминой, которая способна была так натурально перевоплотиться в легендарную Катюшу, какой она прошла через войну. Здесь мне важно подчеркнуть, чем «Катюша» (фильм) отличается от сюжетов Криса Маркера. Это цельное художественное произведение, фильм, максимально приближенный к игровому, замкнутый на двух темах: на личности Катюши и Екатерины Деминой, и — на атмосфере Отечественной войны, пережитой солдатами,— а последнее удавалось лишь редким авторам военных фильмов.

Перешагнем снова через несколько этапов развития нашего документально-художественного кино. Невозможно пройти мимо «Обыкновенного фашизма» М. Ромма, хотя, казалось бы, это произведение — только монтаж кадров, заимствованных из архивов. Расшифровываю это «только» словами самого Ромма: «К документу я приложил методы и задачи игрового фильма — эйзенштейновский «монтаж аттракционов», монтаж ударных, впечатляющих кусков; организацию сюжетов, наконец, задачу вскрыть психологию — только не отдельного человека, а социального явления».

Отбор кадров для первоначального сценария «Обыкновенного фашизма» производился такими значительными, талантливыми сценаристами, как М. Туровская, Ю. Ханютин. И все же картину эту знают как картину Михаила Ромма, потому что именно его удивительный, личностный комментарий объединил все кадры в единое художественное целое, заставил киноматериал, созданный ради прославления гитлеровцев, разоблачать фашизм как угрозу человечеству, тем большую, что эта система способна была, хотя бы на время, овладеть сознанием масс. В первых своих монтажах, когда кино еще было немым, Дзига Вертов использовал надписи как публи-

цистические заголовки, организующие, подразделяющие поток кадров. «Комментарии» М. Ромма, его голос, звучащий на протяжении всего фильма, принадлежат не актеру, не диктору, не публицисту. Человек, художник размышляет вместе с нами, зрителями, над кадрами, отразившими безумие эпохи. Известен эксперимент Михаила Ромма, произведенный им над одной популярной антифашистской картиной. Он показал ее на экране, сняв фонограмму. И фильм, как произведение искусства, сразу распался, ибо все то, что изображалось на экране, было только и л л ю с т р а ц и е й к тексту. Напротив, именно неповторимый личностный комментарий в «Обыкновенном фашизме» создал это необычайное уже по происхождению использованных кадров произведение киноискусства.

И в литературной, и в кинематографической частях этой статьи подчеркивалась мысль, что документальные кадры приобретают художественное значение только в том случае, если читателю или автору предъявляют не сам «материал», но и отношение к нему автора — все равно, писатель ли он или режиссер.

Хотелось бы подкрепить этот тезис еще и такими мыслями и иллюстрациями. Отражая действительность, пропуская через свое сознание явления объективного мира, оригинальный талантливый художник всегда глубоко субъективен. В стихотворении, рассказе, пьесе, фильме он выражает свою личность — так, собственно, рождается искусство. Приведу высказывания об объективном и субъективном в искусстве, принадлежащие ученым, прозаикам, поэтам, драматургам, кинематографистам.

Антонио Грамши выделял в многослойном понятии философии одно из ее значений, существенное для публицистики: человеческое сознание, относящееся критически к себе и к окружающему социальному миру.

Академик Д. Лихачев, проследив многовековые тенденции развития русской литературы, начиная с X века, сформулировал такие, продолжающие развиваться процессы, как: возрастание личностного начала и гуманизма, сближение жанров, падение условности вымысла, повышение степеней свободы творчества, исчезновение запретных тем.

Основоположник жанра эссе Монтень в предисловии к своим «Опытам» писал: «Эта книга — я сам».

Владимир Маяковский рассказывал, как известно, о времени и о себе.

Бруно Бергер, автор капитального исследования форм и истории очерковой литературы (ФРГ, 1968) утверждает, что «очерк (эссе) остается личностным произведением, характерным для той свидетельской роли в отношении фактов действительности или произведений искусства, которую всегда играет». Ему также принадлежит характеристика эссе, как «диалога с будущим читателем, чья интеллектуальная энергия потенциально возбуждена и он способен реагировать на сливающиеся в единый поток лирические, эмоциональные и интеллектуальные волны, исходящие от автора».

У литовского поэта Марцинкявичуса мы встречаем мысль об единстве объективного и субъективного начал в творчестве: «есть жизнь вокруг меня и жизнь во мне; ни одну из них нельзя познать отдельно».

Григорий Козинцев, говоря о своем фильме «Король Лир», утверждает, что «размышление об искусстве ведет к суждениям о личности автора.

Тут дело не только в развитии таланта, но и в образе (его) жизни, в тренировке совести, в искушениях, которые удалось или не удалось преодолеть. Тут дело в легком или тяжелом труде!»

Драматург Афанасий Салынский со своей стороны замечает, что в художественном исследовании жизни должна присутствовать и своя, авторская точка зрения на так называемые нерешенные вопросы действительности.

Мы видим, что писатели и кинематографисты, ученые и публицисты единодушны в вопросе о личностном начале в художественном творчестве. Приведу еще две и л л ю с т р а ц и и.

Писатели К. Федин и В. Шишков однажды написали рассказы на один сюжет: о мальчике-сержанте, с которым оба писателя незадолго перед тем познакомились и беседовали. Юный воин участвовал в партизанских боях, брал фашистов в плен, а одного, сопротивлявшегося, убил... Как и следовало ожидать, не только произведения двух мастеров в целом, но и портреты написанного ими юного воина оказались р а з н ы м и. «Мальчик из Семлёва» К. Федина — это, скорее, лирический очерк; подлинную суть произведения составили переживания и мысли а в т о р а: изумление, глубокое сочувствие к ребенку, которого народная война превратила в сурового бойца. Шишковский же «Сережа» тесно связан с «Шутейными рассказами» писателя; образ героя выдержан в духе, близком к лубку, написан сказом.

Наша телеаудитория смотрела недавно отличный итальянский фильм о Леонардо да Винчи. На экране, как мы помним, среди актеров, разыгрывающих исторические роли, среди рабочих сцены, устанавливающих декорации, мы постоянно видим искусствоведа, который читает старинные тексты, комментирует происходящее на сцене. Казалось бы, голос его мог доноситься из закадрового пространства; зрители-специалисты оценили бы личную концепцию, печать которой лежит на трактовке всей биографии великого художника и ученого. Но оказалось, именно кинематограф способен как бы материализовать мысль об авторском опосредствовании объективной действительности — показать жизнь искусствоведа в созданных им и режиссером исторических и биографических сюжетах. Кинематограф пошел тут дальше театра — я вспоминаю Качалова, играющего карандашом, отстраненно сидящего на сцене Художественного театра среди актеров, читающего тексты Толстого, в дополнение к разыгрываемым тут же эпизодам из «Воскресения». Искусствовед в «Леонардо» куда более органичен в фильме; когда, например, его толкает рабочий, несущий громоздкую деталь, режиссер не пожелал вырезать этот кадр — я ему благодарен. По этому поводу вспоминается рекомендация Пудовкина оператору: «оставляйте иногда какие-нибудь грубые следы произведенного монтажа кадров (пусть зритель почувствует себя участником, творцом кинозрелища,— думал, очевидно, Пудовкин).

Общая тенденция искусства — его многоплановость, усложнение; делается расчет на восприятие произведения современным «думающим», активно участвующим в творчестве реципиентом. На произведениях документально-художественного жанра это усложнение фактуры сказывается в первую очередь. Во-первых, именно документальное кино ближе к материалу жизни, а от нее-то и пришло усложнение, искусство ведь его «отражает»; во-вторых, документальное кино, как правило, свободно от развития фабулы, заставляющей упрощать, отбрасывать «избыточные» аспекты; в-третьих, наконец, именно художественно-документальное кино следует непосредственно за процессом усложняющегося мышления человека конца XX века.

Об усложнении жизни и отражении этого феномена в сознании художника и читателя наш крупнейший литературовед М. М. Бахтин, умерший в прошлом году, говорил примерно в таких выражениях: сознание современного человека научилось ориентироваться в сложных условиях «вероятностной вселенной» и не смущается никакими «неопределенностями», а умеет их учитывать и рассчитывать. Этому сознанию давно уже стал привычен эйнштейновский мир с его множественностью систем отсчета и т. п. По утверждению Бахтина — а он опирался на богатейший материал литературы,— многоплановость, полифоничность, усложненность характерны для всей области х у д о ж е с т в е н н о г о познания, в первую очередь.

В документальном кино мы видим всяческие подтверждения этой мысли. Экран показывает нам не только объект кинонаблюдения, но и самого наблюдателя, подчеркивает его субъективное отношение к материалу, часто углубляется в анализ биографии героя, изучает факторы, воздействующие на него извне, также и восприятие публики (если речь идет

об актере, режиссере, авторе). Все это помогает объяснить поведение и героя, и автора, притом всегда неоднозначно. Сценарист все чаще находит возможность взглянуть на исследуемое явление под каким-либо новым углом зрения, и даже не один раз на протяжении экранного времени изменить ракурс, в котором вещь, человек, ситуация предстают перед зрителем. В игровом кино давно уже открыта возможность рассказывать об одном и том же событии с точки зрения каждого из участников. Открытие это в кино принадлежит японцам, его развивали французы, теперь это прием, взятый повсюду на вооружение. Но не забудем, кино заимствовало его как раз из психологической литературы.

Примером современного усложненного решения прежней знакомой задачи документального портрета видного художника я считаю фильм В. Орлова, М. Туровской, Ю. Ханютина о популярном киноактере Петре Мартыновиче Алейникове «Годы большой жизни». В целом эту картину нельзя отнести к выдающимся произведениям художественного (как и документального) кинематографа. Однако мне представляется, что сценаристы и режиссер предложили нам фильм, весьма типичный для современного, многопланового, сложного документально-художественного кинематографа.

Петр Алейников запомнился публике как обаятельный актер, талантливый создатель оптимистических образов, характерных именно для 30-х годов (первой половины). Поэтому в поле зрения авторов фильма все время находится и сам актер, и время, с которым он в нашем представлении сроднился.

Есть в фильме свой, едва намеченный сюжетный стержень (там, где нарушен принцип «чуть-чуть» и за сюжетом следуют буквально, «всерьез» — это воспринимается как неудача). На экране показывают, как кинорежиссер (его роль играет Олег Ефремов) снимает картину об Алейникове, в которой занята его дочь Ариша (она участвовала с отцом в его последнем фильме). Молодой актрисе никак не удается «войти в образ», Ефремов ее ободряет, водит на встречи с современниками отца, героями той эпохи и товарищами по искусству. Этим мотивировано появление на экране Стаханова, полярника Папанина, выдающегося пилота своего времени М. М. Громова, футболиста Андрея Старостина, песенника Леонида Утесова. Все они сталкивались с Алейниковым, рассказывают о нем, но больше всего — о своей молодости, когда совершены были их главные деяния, часто героические, вписанные в историю нашей страны. В итоге на экране сменяют друг друга кадры, заимствованные, по меньшей мере, из трех пластов жизненного материала:

1. Документальные кадры того времени.

2. Сюжеты игровых фильмов, большей частью с участием Алейникова, обыгрывающие типичные ситуации 30-х годов.

3. Вновь созданные кадры, в которых появляются живые, но, правда, сильно постаревшие герои той эпохи. Эти люди размышляют вслух — из нашего времени — о том, чем то время отличалось от нынешнего.

Все пласты информации переплетаются, нас заставляют размышлять; все увиденное сливается в целостный образ не просто, не сразу, тем более, что число источников информации на самом деле не три, а куда больше. Например, наше время и взгляд на 30-е годы не характеризуется единодушным убеждением знаменитых наших стариков, что у шахтеров, пилотов, футболистов, песенников тридцатых годов был свой индивидуальный романтический почерк (не в пример нынешним). Ведь в таком фильме творчески участвуют зрители, а каждый представляет и наше, и прошлое время по-своему.

В фильме Орлова применен вариоэкран, и он воспринимается на этот раз не как кунштюк, а как эффективный способ дать представление о многих отнюдь не неподвижных приметах времени. На пяти секторах экрана одновременно демонстрируется хроника, но вдруг, в центре, движение останавливается, в фокусе оказывается Алейников. И он, по-

мнится, выходит из кадра в главное течение фильма.

Под конец сюжет условного фильма, будто бы снимаемого О. Ефремовым, снова занимает экран. Из музея аэронавтики привозят тот старенький двухлопастный «У-2», на котором летали в 30-х годах. Ефремов с операторами обгоняют поднимающийся самолетик на автомобиле, чтобы снять его в разных ракурсах, и тот, сделав круг, летит на нас для требуемой по сюжету посадки. Снова на поле — аэродром, вывели толпу встречающих, наряженную в одежды 30-х годов, с любительским оркестриком во главе; тут же и «дроля» пилота, Аришка Алейникова... Однако в заключительном кадре на нас летит уже не самолетик из музея, а современный реактивный гигант — ИЛ или ТУ, не приметил. Незаметно произошла смена эпох... Да и фильм условный, экранный, не только не завершенный, но едва начатый съемкой, сливается с тем рассказом о Петре Алейникове, который мы только что доглядели. Одновременно это был фильм об эпохе, которую Алейников изображал. Невольно проводишь аналогию, пусть далекую, художественно неравноценную,— вспоминаются раздвоения и слияния образа ведущего героя, которыми изобилуют недавно переведенные у нас «Лица и маски» Макса Фриша.

Работа кинематографистов об Алейникове еще раз напоминает, что фильм остается по существу документальным и в тех случаях, когда в сценарий введены элементы игры профессиональных, и тем более непрофессиональных актеров. В западной истории документально-художественного кино первым значительным явлением считают фильм «Нанук» о жизни эскимосов. В этом фильме важное значение имела игра непрофессиональных актеров, эскимосов, следовавших указаниям режиссера, но, в основном, воспроизводивших сцены привычного своего быта.

Вот более поздний пример опыта западного кино. В фильме «На Бауэри» режиссер снимал американские трущобы скрытой камерой. Ему удалось воссоздать неповторимый в своей достоверности типаж. На лицах этих аборигенов окраины Нью-Йорка лежит неизгладимая печать убогой жизни, без единого проблеска. Страшен быт бродяг, пьянчуг, мелких воришек, завсегдатаев благотворительных столовых: перед последней, как и перед ночлежкой, приходится выстаивать часами. Да еще подчиняться заведенным порядкам: слушать проповеди, повторять молитвы. В среде отверженных есть своя элита: скажем, вот этот собственник тележки, под которую, подостлав газеты, укладывается спать. Счастливчик, у него есть шанс на заработок, а значит, и на выпивку! Впрочем, пьют и те, у кого нет денег на кусок хлеба. Эти переполненные ночные кабаки в трущобах — истинная фантасмагория. Здесь все вопиет о нищете, часто о пороках — во всех случаях о безысходности. Правда, «социологический» афоризм о том, что выхода из Бауэри нет и быть не может, выражен устами одного из двух профессиональных актеров, искусно вкрапленных в среду обитателей трущоб. Один из них играет молодого рабочего, которому когда-то удалось отсюда вырваться. Но поворот судьбы — и он снова тут, пока еще здоровый, прилично одетый, даже с чемоданчиком, в котором хранит кое-что из заработанного, а главное, несломленный, еще надеющийся вернуться в «ту» жизнь. Герой этот сразу же попадает в лапы здешнего короля нищих (эту роль играет второй актер). Среда втягивает молодого в свой страшный быт. Он быстро теряет прежний облик, но надежда не совсем погасла в его душе. И в счастливое для него мгновение тот самый «король» сжалится, вернет парню деньги, у него же украденные, и буквально вытолкнет из трущобы: пока не сломлен до конца, пусть попытает счастья!

Так что же, «На Бауэри» — фильм художественный или документальный? На мой взгляд, ненавязчивый сюжет не лишает фильм принадлежности к последнему жанру — ведь быт ньюйоркской окраины, подлинная натуральная среда трущоб остается главным его содержанием. Как-то, высказываясь о картине «На Бауэри», как о фильме, преследующем социологические задачи, я писал, что в этом случае сюжет, разыгранный двумя

актерами, может быть уподоблен тому «слабому сиянию вымысла», которое, по словам К. Паустовского, озаряет добрый литературный очерк.

Наш примечательный социологический фильм «Три дня Виктора Чернышева» сделал крупный шаг от документального к игровому художественному кино. Мне пришлось однажды давать оценку этому социологическому фильму на страницах «Искусства кино» (1973, № 2). Напомню здесь, что фильм этот рассказывает о неустоявшемся юноше с прекрасными задатками (трудолюбие, готовность к выполнению общественных обязанностей и др.), но в то же время — с отсутствием отчетливой ценностной ориентации, так что «за компанию» он бездумно совершает вызывающие отвращение поступки. Смысл фильма в том, что он сигнализирует: таких, как Виктор Чернышев, общество еще не окончательно упустило, но дурным влияниям, злу надо активно и вовремя противодействовать!

Весь фильм Е. Григорьева и М. Осепяна — игровой, герой — обобщенный, вымышленный автором. Тем не менее, кто ни писал об этом фильме, рассматривает его также и в плане художественно-документального кино. Я не составляю исключения, хотя бы потому, что передо мной пример «Районных будней» В. Овечкина, в которых все герои «без адреса», обобщенные, тогда как произведение безусловно принадлежит к жанру очерка (мне приходилось писать: если бы подойти к «Районным будням», как это одно время предлагал В. Богданов, с критериями романа, то произведение, оставившее неизгладимый след в литературе, показалось бы беспомощным).

Вот когда следует вспомнить высказанное в первой части убеждение, что между жанрами бесцельно возводить непроницаемые брандмауэры. И сценарий Е. Григорьева в какой-то мере продолжает развивать документальное начало художественной кинематографии. Но сценарист скорее всего пересек пограничную область и приближается к противоположному берегу.

Наверно, для моей темы стоило бы сосредоточиться на фильмах, в которых бесспорны и документальная основа и художественная их сущность. Достаточно широко это пространство, раскинувшееся между двумя берегами: информационно-документальным и чисто художественным; второй берег отдан фильмам, целиком принадлежащим к категории «фикшен». И такая, более четко очерченная художественно-документальная кинематография представлена широчайшим спектром картин талантливых и бесталанных (последних, конечно, несравнимо больше); новых, свежих по документальному материалу и повторяющих «пройденное»; новаторских по творческому методу — и шаблонных; художественно осмысливающих документальный материал и претенциозных, только использующих приемы художественной съемки, монтажа.

Поскольку я, литератор, везде находил аналогии и переплетения литературы с кинематографией, мне хотелось бы в заключение аналитической части статьи коснуться примеров «киноочерка». Термин этот применяется редко. В телевидении его как-то попытался обосновать покойный Г. Радов. Но «кусок», с которым он тогда выступил, был очень далек по своему художественному уровню от радовского же, я бы сказал, образцового литературного очерка: «Гречка в сферах».

Совершу короткий пробег по документально-художественным фильмам, авторы которых, на мой взгляд, ставили перед собой задачу создать именно киноочерки. Назову, например, два фильма С. Арановича. В документальных кинопортретах жены и друга А. М. Горького Марии Федоровны Андреевой и профессиональной революционерки, советского дипломата и литератора Александры Михайловны Коллонтай экран отдан был одним только документальным кадрам. Но удивительные тексты воспоминаний Марии Федоровны, ее письма Горькому сдержанно, прекрасно читает (за кадром) актриса Марецкая. Возникает сильный и в то же время щемящий образ человека, актрисы, разлюбленной женщины, сохранившей преданность и любовь к своему другу. В фильме о Коллонтай звучат за кадром разные голоса, но роль

героини ведет та же Марецкая. Оба фильма — чудесные документальные очерки-портреты.

Любопытная картина М. Меркель «Вечное движение» примечательна еще и тем, что не только целиком опирается на факты жизни, но и по самому методу создания кадров — документалистская. С удовольствием повторю здесь оценку, данную этой картине Львом Рошалем: «Она не заменит ни десяти концертов знаменитого ансамбля, ни десяти его репетиций». Этот фильм — результат длительного кинонаблюдения. Его вел не простой кинематографист, но художник, которому доступно понимание творческого процесса, он отлично знает балет, а кроме того, еще и психологию артистов, работающих в этом труднейшем роде искусства (в особенности, когда работа, нисколько не снижая требований искусства и его техники,— протекает не в Большом театре, а в составе «ансамбля»).

Большой очерк «Очарованные острова» посвящен профессиональному театру глухонемых, давно уже существующему в Москве, гастролирующему по всей стране... Заслуга автора фильма В. Левина в том, что ему удалось воспроизвести вокруг глухонемых, нашедших себя в актерском мастерстве, необычайно теплую атмосферу. Впрочем, это не всегда мастерство (если исключить мимов, гимнастов, клоунов), а скорее умение, необычное у людей, так жестоко обделенных природой. Заинтересованно, человечно работают с глухонемыми актерами режиссер, помреж, педагоги, музыканты, переводчики, те самые говорящие и слышащие люди, которые произносят тексты за глухонемых, наглядно отбивают ритм руками, без чего на этой сцене невозможно никакое коллективное действие. Мы видим, какие чувства глухонемая актриса вкладывает в свой жест, когда она берет руку первого своего друга — переводчицы и выходит с ней к зрителю, чтобы рассказать о своей судьбе. Девочкой, вместе с матерью, попала она к оккупантам; двух евреек прятали, передавали из одной семьи в другую, чтобы гитлеровцы их не уничтожили. От ужаса перед гестапо, немая от рождения девочка потеряла еще и слух. Но до сих пор в ее памяти звучат разрывы бомб и лай собак.

Конечно, все глухонемые актеры обучены речи, но ею пользоваться на сцене невозможно. Актеры только жестикулируют, передают мимику, играют, звучат же голоса переводчиков. В эпизоде репетиции, показанной на экране, рассказано об этой драме, преодолеваемой усилиями воли актеров, трудом переводчиков. Один из семи поклонников, соревнующихся с самим Дон-Жуаном, все время сбивается с ритма, фальшивит. Расстроившись, он убегает со сцены. Режиссер находит отчаявшегося актера в гримерной. На увещевания тот отвечает истерикой:

— Я не слышу, понимаете: не слышу!

Мы мысленно вкладываем подлинные интонации в эту реплику, а звучит-то ведь голос натужный, искусственный, лишенный всех оттенков живой речи.

Но тут (как и в некоторых других досадных случаях) автор фильма сбивается на сентиментальность. Он поручает режиссеру театра глухонемых указать на портрет Бетховена: «А он слышал?» Будто бы Бетховен не оглох в конце жизни и творил бы музыку, даже если б от рождения был глух!

Я убежден, что в литературном очерке о глухонемых, нашедших себе место в жизни, труде и творчестве, пусть даже в театре глухонемых, где далеко несовершенно играют адаптированный классический репертуар, автор не обошел бы пример Ольги Скороходовой, от рождения глухой, немой и слепой. Трудолюбие, талант наполнили ее жизнь глубочайшим содержанием. Она написала книгу, которую не мог написать никто другой: «Как я воспринимаю и представляю окружающий мир». Это восприятие мира человеком, который родился и, казалось бы, рос, жил в самой страшной тюрьме, замурованный во мрак и тишину. Но благодаря подвигу своей «переводчицы», Ядвиги Константиновны, воспитавшей Ольгу с раннего детства, она оказалась приобщенной к миру, способной вступать с людьми в разносторонние коммуникации. Развитием осязания, обоняния, и, конечно, благодаря любви, самоотдаче

руководительницы и огромной помощи, оказанной обществом, мышление этого человека, лишенного трех основных чувств, развивалось нормально, на уровне современной культуры. Конечно, судьба Ольги Скороходовой заслуживает освещения в научных трудах и в художественных произведениях (такие книги изданы). Но это вовсе не значит, что очерк — в литературе или в кино — не может заняться другими аспектами проблемы жизни глухонемых, например, их театром. Однако, если не коснуться неслыханных трудностей, преодоленных Эммой Келлер, Ольгой Скороходовой, а делать, например, акцент на том восторженном приеме, который у публики театра глухонемых получает сольное исполнение модной песенки (как в «Клубе 13 стульев», звучит пластинка), то очень серьезная тема начинает звучать упрощенно, облегченно. Но мы, литераторы, воспитаны на том, что очерк — всегда исследование (художественное); значит, к нему надо предъявлять высокие требования реалистического искусства.

После просмотра «Очарованных островов» я сразу же взялся за книгу Николая Атарова «Запахи земли», где, между прочим, рассказано, как писатель встретился в поезде с О. И. Скороходовой, уже немолодой женщиной, и какой между ними произошел «разговор».

Я позвонил по телефону самому автору, передал ему впечатление и от фильма, и от рассказа, и тотчас же услышал вопрос, который, пожалуй, меня не удивил. Атаров спрашивал, как я воспринял его вещь, к тому же давшую название всей книге: как очерк или как рассказ? Поразмыслив, я назвал «Запахи земли» очерком. И встреча состоялась в реальной жизни, и герой очерка всем нам известен. И мысли и чувства автора по поводу Скороходовой и ее судьбы более чем уместны в очерке. А вот то, что Николаю Атарову захотелось выстукать на ладони Ольги Ивановны свое вспыхнувшее внезапно детское воспоминание,— так это уже эмоциональная логика художественного повествования. Ну и что же: хороший художественный очерк едва ли возможно создать без выдумки, воображения, вспышки эмоций. Автор со мной согласился.

III

На протяжении всей этой статьи я неоднократно обращался к аналогиям — или противопоставлениям — документального художественного кино и литературы так называемых документальных жанров. Казалось бы, основные темы затронуты этими сравнениями, приведены примеры и из литературы, и из кино.

Но я бы считал свою задачу невыполненной, если бы не вернулся еще раз к практике кинодокументалистов, предлагающих нам, подобно Крису Маркеру, своего рода полуфабрикаты (об этом сказано выше), в особенности же к взглядам теоретиков, которые возводят так называемую п р о д л е н н о с т ь кадра в своего рода закон художественно-документального кино.

Действительно, у Дзиги Вертова мы найдем мысль, что кинодокументалист должен извлечь из кадра всю сокрытую в нем изобразительность. В этой формуле, как таковой, я не нахожу ничего порочного, хотя в фильмах этого оригинального художника вижу затянутые или (что почти то же самое) неубедительно повторяемые кадры, мало варьируемые по углу зрения на материал.

Но вот у Л. Рошаля в его книге «Мир и игра» (1973 г.) мы находим такой теоретический постулат: документальному кино свойственна именно п р о д л е н н о с т ь кадра. Это выводится из того, что документальное кино работает методом поиска образа, но не опускается до иллюстрации режиссерской мысли кинокадром. Найдя этот образ, оператор-режиссер извлекает из него максимум образности, все оттенки, и для этого-то ему и нужна продленность кадра.

Я вынужден признать, что продленность кадра действительно стала приметой некоторой категории документальных фильмов, только еще отпочковавшихся от простой киноинформации, но претендующих на художественность. Хотелось проверить: в какой мере

в подлинно художественных документальных фильмах применяется пресловутая продленность кадра? В киноочерках Арановича и подобия нет бесконечного обыгрывания предмета или ситуации. В понравившемся мне многоплановом фильме об Алейникове просто не было ни нужды, ни возможности прибегать к продленному кадру — все сменялось на экране стремительно и органично. Даже в «Катюше» Лисаковича — Смирнова мы, пожалуй, не увидим навязчивой продленности кадра, хотя отметили кое-что роднящее этот фильм с сюжетами К. Маркера.

Теория «продленного кадра» будто бы опирается на самое полное раскрытие художественного образа как символа. Но в «Философской энциклопедии» мы читаем у С. Аверинцева, что всякий символ есть (в искусстве) образ, а всякий образ есть, хотя бы в некоторой степени, символ. Как идеальная конструкция вещи, символ в скрытой форме содержит в себе все возможные проявления вещи и создает перспективу для ее бесконечного развертывания в мысли.

Словом, образ-символ лаконичен по своей сути, но в нем заложено гигантское содержание. Перефразируя Родена, скажу, что в глыбе мрамора образ раскрывается только после того, как скульптор удаляет (с точностью до микрона) все лишнее. От лишнего призывал избавляться в литературном тексте Чехов. Если обратиться к очерку как жанру, то литературная его ипостась противопоставляется описательному (нехудожественному) очерку именно тем, что лишнее — только информационное для раскрытия образа и мысли в произведении,— отброшено.

Образ — порождение поэзии. У историка, академика Милицы Нечкиной, я нашел такое описание хитрого механизма воздействия образа на восприятие читателя, а заодно и характеристику поэтического текста.

В «Полтаве» Пушкин рассказал о похищении Марии в пяти строках:

...лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шопот,
И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.

Поэт нажал всего на две-три клавиши, пишет М. Нечкина, а токи бегут к жизненному опыту читателя. Лежало что-то в подвалах души, в кладовых сердца, лежало и не шевелилось, не работало. Скупыми штрихами поэт воссоздал полную, жизненную картину ночного бегства. А читатель услышал и тихое журчанье реки, у которой сидел рыбак, и шум ракит на склоне, почувствовал свежесть росной темноты, и женское волненье, и согласие женщины, и уверенность в себе казака, и тысячи других деталей картины...

«Продленность» как будто присутствует и во фразе Гоголя, и в изложении М. Пруста, и в детализации мысли Томасом Манном. И в классическом эссе, где, как и в интеллектуальной поэзии,— обилие слов, сплошная стилизация, проступает красота мысли, а также содержится обильная информация. Но во всех приведенных примерах лингвистический, стилистический, семантический анализ покажет, что эффект отнюдь не вызван длительностью, повторностью, поворачиванием образа каждой гранью в отдельности. Скорее, это поток разных образов, каждый из которых выражает огромное содержание.

Теория (и практика) продленности кадра, будто бы непременно присущей художественно-документальному фильму (а не промежуточным стадиям поиска образа),— на мой взгляд, ложная. На деле она путает карты: информационное кино внешне приобретает признаки художественности (незавершенные); режиссеры же художественно-документального кинематографа получают своего рода отпущение грехов, когда предъявляют зрителю свои полуфабрикаты.

Писатель в кино

Роль сценариста в создании фильма, взаимоотношения литературы и кинематографа, кино и телевидения — таков круг вопросов, с которыми наш корреспондент обратился к видному польскому литератору, сценаристу и режиссеру Ежи Стефану Ставинскому.

Творчество Е. Ставинского находилось у истоков «польской школы» середины 50-х годов. Его произведения легли в основу таких фильмов, как «Канал» А. Вайды, «Человек на рельсах» и «Эроика» А. Мунка, и многих других. Он автор сценариев таких картин, как «Дезертир», «Покушение», «Крестоносцы», «Шесть превращений Яна Пищика»... Советским читателям хорошо известны романы Ставинского. «Погоня за Адамом», «Час пик», «Влюбленный пингвин» широко публиковались у нас и имели шумный успех. Инсценировка «Часа пик» прошла по сценам многих театров страны (в Москве ее поставил Театр на Таганке).

В конце 50-х годов Ставинский возглавил так называемый «бунт сценаристов», потребовавших права самим снимать фильмы по своим собственным сценариям. Такое право Е. Ставинский — наряду с Т. Конвицким и А. Сцибор-Рыльским — получил. Он поставил фильмы «Разводов не будет», «Пингвин», «Предпраздничный вечер», «Кто верит в аистов», «Час пик», «День рождения Матильды»

Взгляды на сценарное творчество, на роль сценариста в кино, в беседе с нашим корреспондентом высказанные Е. Ставинским, интересны, но и остродискуссионны.

Поэтому редакция попросила высказаться по вопросам, затронутым Е. Ставинским, известного советского писателя и сценариста Григория Бакланова, автора повестей «В Снегирях», «Батальоны просят огня», «Друзья» и других, принимавшего участие в качестве сценариста в создании фильмов «Чужая беда», «Горизонт», «Пядь земли», «Сорок девять дней», «Салют, Мария!», «Был месяц май», «Карпухин».

Ежи Ставинский

Неизбежность конфронтации

— Еще задолго до того, как у нас начали выходить ваши прозаические произведения, в Советском Союзе узнали и полюбили замечательные польские фильмы, сделанные по вашим сценариям и литературным произведениям: «Канал» Анджея Вайды, «Человек на рельсах» и «Шесть превращений Яна Пищика» Анджея Мунка, «Покушение» Ежи Пассендорфера, «Дезертир» Витольда Лесевича и многие другие, созданные разными мастерами польского кино в самых различных жанрах. Интерес кинематографистов к талантливым произведениям литературы, тем более современной, понятен. А вот чем привлек вас, сложившегося прозаика и драматурга, кинематограф?

— Киноискусство именно п р и в л е к л о меня — в буквальном и переносном смысле слова. Так сложилось, что кинематографисты обратили внимание на мою прозу, когда я только-только начал свою литературную деятельность. Я оказался связанным с кино как бы самим стилем своего письма, потому что когда я пишу свои новеллы, рассказы или повести, я всегда з р и т е л ь н о представляю себе описываемое, и всегда основываюсь при этом на личных наблюдениях. То есть выступающие в моих произведениях образы и сюжеты, конечно, вымышлены,

как и чередование тех или иных сцен. Но события происходят в реальной действительности, которую я стараюсь передать самым достоверным образом. Как писатель, я чувствую себя наиболее уверенно, когда описываю факты, события, происшествия, не пытаясь углубиться в психологию человека, дать ее исследование. Я считаю себя писателем, воспитанным кинематографом, во всяком случае, влияние кино на мое творчество очень сильно, хотя, конечно, это процесс подсознательный. Некоторые критики вообще считают, что все мои литературные произведения просто развернутые, слегка видоизмененные сценарии, что моя проза не самостоятельна и обретает смысл только будучи показанной на экране... Кинематограф, как мне думается, вообще чрезвычайно привлекателен для пишущего человека. Вероятно, каждому писателю хочется попробовать свои силы в работе над киносценарием, но многие отшатываются от кино после первых же попыток сотрудничества, считая, что экран обедняет их литературные произведения. Я даже знаю писателей, которые специально так пишут свои произведения, чтобы их невозможно было экранизировать.

— В практике советского кино издавна существует точка зрения, согласно которой литературный сценарий считается первоосновой кинокартины. И хотя время от времени вспыхивают дискуссии о том, кто «главнее» — сценарист или режиссер, само существование литературного сценария, как необходимого компонента кинопроизведения, не оспаривается.

— В Польше утвердилось иное отношение к литературному сценарию. Большинство кинематографистов, и я сам в том числе, считают, что литературный сценарий не представляет собой самостоятельного произведения. На этих принципах воспитывается уже по крайней мере второе поколение режиссеров нашего кино и телевидения. И я думаю, что таких а в т о р о в будет становиться все больше и больше. Люди, обладающие даром образного мышления, вместо того, чтобы пробовать свои силы на литературном поприще, как это бывало прежде, ныне идут в киношколу и, пользуясь своим творческим воображением, обходятся без литературного сценария, как собственного, так и, тем более, чужого.

— Итак, кино без литературного сценария? Или, может быть, даже без литературы вообще? Думается, это невозможно в любом кинематографе, а в польском — менее, чем где бы то ни было. Слишком большую роль играла литература в культурной и социальной жизни польского народа. Вполне понятно поэтому, что именно она оказалась основным источником вдохновения польской кинематографии с первых же дней ее становления. Но какова ее роль теперь, в эпоху столь бурного развития средств массовой коммуникации?

— Влияние литературы на польское киноискусство было и продолжает оставаться чрезвычайно активным. Именно литература стала в Польше главной хранительницей национальных традиций, выразительницей национального самосознания народа, его общественного мнения, нравственных ценностей и идеалов. После второй мировой войны молодая литература народной Польши обращается к самым важным вопросам жизни народа. Может быть, именно поэтому литература по-прежнему служит родником, из которого кино черпает живительную влагу.

И хотя кино давно уже выработало свой собственный язык, свои собственные, отличные от литературы средства выражения, оно, борясь с «литературным видением» мира, все равно остается под его влиянием, продолжает обращаться к литературным произведениям. Так что, на мой взгляд, кино и теперь нуждается в литературе больше, чем литература в кино. Но для того, чтобы кино смогло освободиться от гегемонии литературы, оно должно вырастить не просто талантливых и высокопрофессиональных режиссеров, но м ы с л и т е л е й, философов, подобных тем, которые работают в литературе, то есть обладающих собственными идеями и умеющих делиться ими с людьми на языке кино. Но все это не имеет отношения к сценарной проблеме.

Речь идет о влиянии литературы в широком смысле, как комплекса идей, сюжетов...

Во взаимоотношениях литературы и кино диалектически сосуществует взаимопритягивание и взаимоотталкивание, рождающие сегодня два направления киноискусства. С одной стороны, в большом количестве экранизируются и будут экранизироваться произведения классики. Как правило, эти фильмы представляют собой крупные эпические полотна, зрелища, нередко в нескольких сериях, фильмы, одним своим названием и именем прославленного автора привлекающие миллионы зрителей, жаждущих увидеть на экране свое любимое произведение и сопоставить собственное представление о его героях с представлением режиссера. Так было у нас в Польше с «Крестоносцами» и «Пеплом», «Потопом» и «Землей обетованной». Несомненно, это явление положительное, потому что кинематограф приближает к людям великую литературную классику. Не думайте, что подобная экранизация такое уж простое дело: из замечательного произведения может получиться бесцветный и скучный фильм. Ведь для того, чтобы из великого произведения литературы вышло не менее весомое кинопроизведение, режиссер должен обладать не меньшим (хотя и другого рода) талантом, не меньшими творческими возможностями, чем автор романа. Увы, это бывает редко.

Но есть в сегодняшнем киноискусстве и иное, я бы сказал, более камерное направление, где литература еще наличествует, но уже сдает свои, прежде неколебимые позиции. Сейчас все большее число молодых режиссеров отказывается от экранизаций литературных произведений, стремясь выразить свое собственное видение мира...

— *Но если молодые режиссеры и пишут сами сценарии, это еще не значит, что их видение и есть подлинно кинематографическое или что оно свободно от пресловутых «оков» литературы*?

— Разумеется, не значит. Во всяком случае, не всегда. Но они стремятся к этому. Вот что важно! Стремятся высвободить киноискусство из-под «гнета» литературы и создавать образ мира, черпая знание его не из литературных произведений, а из собственных наблюдений, непосредственно из жизни. Они не хотят быть иллюстраторами «книжных» сцен, но, мысля образами, представляют себе будущий фильм сразу на языке кино, а не литературы. Поэтому они не прибегают к литературной записи, а делают лишь режиссерские заметки, которые сразу переносят на экран, так как образ будущего фильма уже сложился в их воображении.

Но если режиссеры все-таки и решают воспользоваться «литературным сырьем», то тут уж авторам сильно от них «достается». Теперь все реже встречается иллюстративно верная экранизация романа или рассказа. Я, конечно, не имею в виду произведения великой классики — предмет национальной гордости. В этом случае режиссер, естественно, не может позволить себе слишком значительных отклонений от оригинала, поскольку зрители не простили бы ему этого, так что режиссеру остается лишь сокращать и урезать те или иные сюжетные линии. Но если речь идет о произведениях, не столь широко известных, то они сплошь и рядом служат режиссеру лишь толчком для изложения собственной точки зрения на данную тему. И на основе сюжета романа, повести или пьесы создается нечто, порой совершенно отличное от первоисточника. Чаще всего режиссеры берут из литературного произведения только костяк — сюжет или один из конфликтов — и затем наращивают на этот костяк совершенно иное «мясо», так что автор, если он жив, смотрит фильм с величайшим изумлением, не узнавая собственного произведения. Разумеется, он полон возмущения, но в конце приходит к выводу, что в кино «так принято» и бороться с этим бесполезно. Повторяю: литературное произведение — всего лишь сырье для кино, это сырье покупается, подвергается произвольной обработке и потребляется кинематографом сообразно его нуждам.

— *Ну, об экранизации ваших произведений этого, пожалуй, не скажешь. Быть может, вам, как автору, хотелось бы еще большего*

соответствия оригиналу, но мне — читателю и зрителю ваших произведений, потери на экране кажутся минимальными.

— Когда я увидел на экране свой первый сценарий, а это был фильм «Человек на рельсах», поставленный Анджеем Мунком, меня охватил восторг: вот они, вымышленные мною герои, живут, движутся, говорят слова, которые я вложил им в уста! Я чувствовал себя у основ этого зрелища, и именно тогда, пожалуй, я и влюбился в кино. Но через некоторое время это первоначальное радостное возбуждение испарилось. Слишком велика была разница между тем, что я описал, и тем, что показал режиссер, который, в общих чертах верно следуя за сценарием, все же не пережил именно того, что пережил и так хорошо помнил я. Конечно, мне пришлось заглушить в себе это чувство неудовлетворенности. Просто я понял, что ви́дение режиссера и сценариста никогда не могут совпасть полностью, это — неосуществимая мечта. И в дальнейшем, посмотрев очередной фильм по своему сценарию раз, другой, третий, я обычно привыкал к нему и смирялся с ви́дением, навязанным мне режиссером. Более того, в какой-то момент я начинал считать его своим, мои личные воспоминания стирались, экранная действительность вытесняла их и занимала их место. В конце концов, я понял, что расхождения неизбежны.

А вообще-то, конечно, мне повезло больше, чем другим авторам — готовые фильмы все же не обманули моих ожиданий, и мои сценарии нашли достаточно верное отражение на экране.

— *Надо полагать, такое понимание пришло, когда вы сами стали режиссером и теперь хорошо знаете не только то, что происходит на съемочной площадке, но и психологию режиссера*?

— Английская пословица утверждает, что не съев пудинга, не узнаешь его вкуса. Но мое отношение к кино всегда отличалось от отношения тех писателей, которые приходили на студию только для того, чтобы отдать свою рукопись или книгу и спокойно ждать результата. С тех же пор, как я стал не только сценаристом, но и режиссером и несу полную ответственность за кинопроизведение, я чувствую себя связанным с кино гораздо более тесно, чем большинство писателей. Неудовлетворение, которое испытывает каждый писатель, сотрудничающий с кино как «поставщик сырья», в моем случае компенсируется широким распространением моего произведения, поскольку созданные мною образы, ситуации и конфликты, будучи перенесены на экран, становятся известными миллионам людей, о чем я не мог даже и мечтать, занимаясь литературой.

— *До сих пор вы говорили о фильмах как сценарист. Было бы любопытно узнать также, что вы думаете о своих фильмах как режиссер.*

— Мои работы часто оставляли во мне чувство неудовлетворенности. Особенно, если говорить о «Влюбленном пингвине», «Предпраздничном вечере» или моем прошлогоднем фильме «Час пик», которые я ставил по собственным повестям и сценариям. Все эти ленты несут печать первородного греха: того, что я пришел в режиссуру уже будучи писателем. Я стал иллюстратором собственных литературных произведений и как режиссер проявил слишком мало изобретательности.

Поэтому только что законченный мною фильм «День рождения Матильды» я ставил по сценарным заметкам, сделанным специально для данной работы, а не являющимся извлечением из ранее написанного литературного произведения. И, думается, поступил правильно. Создание фильма по собственному литературному произведению неизбежно оставляет чувство неудовлетворенности, ибо первоисточник всегда лучше своего экранного воплощения. И если я буду впредь заниматься режиссурой, то не стану использовать свои литературные произведения. Будущий фильм я должен сначала у в и д е т ь, потом записать свое ви́дение и снять его на пленку. А литературное произведение — вещь, законченная с момента ее написания и выхода в свет. И моя авторская роль на этом должна быть завершена. Если же мою повесть захочет перенести на экран кто-то другой, то, думаю,

фильм у него получится лучше, чем у меня.

— *Есть еще одна область, в которой вы попробовали свои силы,— телевидение. С некоторых пор стало модным говорить об угрозе кинематографу со стороны стремительно развивающегося телевидения. Считаете ли вы, что для таких опасений есть основания?*

— Нет, я не разделяю этих опасений. Развитие телевидения несомненно влияет на кинематограф, но, по-моему, оно служит во благо киноискусству, способствует его развитию и даже, я бы сказал, облагораживанию. Конечно, для документального кино телевидение — весьма серьезный конкурент, зато игровой кинематограф теперь освободился от некоторых своих обязанностей. Из «ярмарочного искусства», как его когда-то называли, кино окончательно превратилось в трибуну, с которой можно вести серьезный разговор о серьезных вещах. И именно за последние годы киноискусство стало гораздо более тонким, поднялось на более высокую ступень. Что же касается телевидения, то ведь его нельзя рассматривать как один из видов искусства; оно включает все: и репортаж со стадиона, и передачу последних известий, и показ мод, и литературные передачи, и телеспектакли, и телефильмы. А телефильмы остаются... разновидностью кинематографа. Специфика же телевидения относится, главным образом, к телевизионным спектаклям, которые, конечно, должны ставиться при помощи совершенно иных, нежели в театре, формальных средств.

— *Судя по всему, ваше сердце по-прежнему принадлежит кинематографу. Но ведь в последнее время вы, как сценарист, все же изредка сотрудничаете с телевидением...*

— И даже иногда испытываю от этого удовлетворение. Но прежде, чем я напишу сценарий телевизионной постановки, я не раз должен преодолеть в себе искушение написать вместо этого сценарий кинофильма. Потому что фильм, сделанный для кино, дает возможность более глубокой трактовки темы, позволяет рассказать не только о том, ч т о произошло с тем или иным героем, но и п о ч е м у и как именно это происходило.

Телезритель смотрит передачу у себя дома, в будничной обстановке, попивая чай или обмениваясь репликами с домочадцами, и потому чаще всего успевает следить лишь за фабулой да за актерами. И телевидение чаще всего рассчитывает свои передачи именно на такое будничное их восприятие широким зрителем. Но тот же зритель, отправляясь в кино, уже перестает быть потребителем предложенной ему телевидением программы, он сам выбирает фильм и идет в кинозал, готовый внимательно вслушаться и вдуматься в то, что ему покажут на экране.

Кроме того, телевидение ведь одноразовый потребитель произведения: мелькнет твоя передача в какой-то вечер и конец, больше ее уже не покажут. А именно этого — недолговечности произведения, его мгновенного исчезновения, больше всего и боится каждый автор. Кинофильм же снимается на пленку и живет долго, а будучи размножен в копиях, порой расходится по кинотеатрам и телевизионным экранам всего мира.

— *Давайте вернемся здесь к разговору о вашем литературном творчестве. Что для вас является первичным толчком — проблема, которая затем воплощается в определенных сценах, действиях, характерах? Или же проблема возникает в процессе развития действия и характеров?*

— Для меня всегда первичен эмоциональный импульс, а не тот или иной тезис. Таким импульсом к творчеству обычно служит некое событие, пережитое или увиденное, которое, по моему мнению, являет собой нечто большее, чем просто факт обыденной жизни. При этом я должен быть убежден, что это вызвавшее во мне эмоции событие будет интересно и читателю, что оно, как в капле воды, отражает что-то важное — в истории ли народа, или в жизни современного общества. Словом, факт этот должен быть значительным и прежде всего не случайным, он должен быть результатом некоей закономерности, вытекающей из действительности, из исторического процесса. А тезис складывается сам собой — из моей авторской позиции, из моего отношения к описываемому факту — событию.

— *Значит, импульс к началу работы над каждым данным произведением — эмоция? Но определяете ли вы для себя какое-то направление в своем творчестве, ставите ли перед собой какие-то литературные задачи?*

— Свою задачу писателя я всегда видел и вижу в том, чтобы записать, зафиксировать для последующих поколений ту действительность, в которой я живу, ее движения и преобразования, ситуацию человека в ней. Эта действительность слишком богата и порою слишком сложна, трудна для того, чтобы человек мог разобраться в ней, не нажив себе при этом шишек, мозолей, а то и шрамов. Ведь юность моего поколения началась еще до войны, в совершенно отличных от нынешних условиях, а молодость пришлась на годы войны, оккупации, борьбы, невосполнимых потерь. И счастья победы, конечно. Наконец, зрелость совпала со строительством нового социального мироустройства! Сколько разных действительностей, и человек должен в каждой из них найти себя, определить свое к ней отношение. Будущим поколениям важно знать, к а к все это было, чем жили люди, что предшествовало их появлению. К счастью, наши шрамы у них уже не появятся.

Вот это — свидетельство современника, осмысленное и, в меру моих возможностей, выразительно, точно и убедительно изложенное,— и есть та литературная задача, которую я раз и навсегда перед собой поставил.

Варшава

Григорий Бакланов

Антагонисты? Нет, соратники!

Сколько на свете людей, столько различных суждений. Однако ни слово без причины не говорится, ни дело без нужды не делается. Когда я слышу от писателя: «Меня кино не интересует», я всегда думаю: «А кинематограф тобой заинтересовался?» Потому что писатель не может, не имеет права отказываться от многомиллионной аудитории. А такую аудиторию до недавнего времени могло предоставить только кино.

У меня первая встреча с кинематографом оставила в памяти ощущение праздника. Пробы актеров поразили. Увидеть вдруг живыми тех, кого ты создал в своем воображении, сложил из разных черточек, это, конечно, не может не поразить. А тут еще актрису на главную роль пригласили такую, что просто вот ожила моя героиня, да и только. Голос, лицо, дородность — все ее. Я сидел в зале растроганный.

Повесть свою я писал долго, работая в иные сутки по восемнадцать часов. А тут буквально между делом за месяц написал по ней сценарий, и все так ухаживают за мной, такое вокруг внимание! И ожившая героиня, красивая женщина, ходит рядом, и вся необычная обстановка студии.

Как и следовало ожидать, этот мой первый фильм получился слабым, сценарий написал я просто посредственный, достоинства героини тем и исчерпывались, что она — похожа и т. д.

Хорошо было под конец сознавать, что ты — прозаик и можешь вернуться к своему любимому делу. Но кино так просто от себя не отпускает. В дальнейшем я написал еще несколько сценариев, имел счастье работать с первоклассными режиссерами, но только один фильм дорог мне и сейчас.

В отличие от Ежи Ставинского, не столько сами факты и события интересуют меня, сколько то, что скрыто в психологии человека, в психологии групп людей. Для кинематографа это не подарок, я сознаю. Человек, написанный с внешней стороны — в движении, в действии, в диалогах,— проще и естественнее переходит из прозы на экран.

А вот Марлену Хуциеву, в манере, одному ему присущей, удалось создать на экране то, что, по моим представлениям, может только проза. Потому-то мне так дорог наш с ним общий фильм «Был месяц май». Мое участие в этом фильме закончилось в тот момент, когда закончен был сценарий. Ну, еще не-

большая консультация по чисто военным вопросам в период съемок и минимальное присутствие во время монтажа. Вот и все. Думаю, что этим и должна исчерпываться роль сценариста в кино, хотя, разумеется, никаких советов на этот счет давать не собираюсь и не имею права. Себя я считаю прозаиком, и в первую очередь, и в конечном счете, потому с легкой душой соглашаюсь, что кино — это искусство режиссерское на девяносто процентов. Или на семьдесят. А уж ежели честным быть, так процентов на шестьдесят. Но в этом искусстве, обладающем изрядной притягательной силой, я хотел бы сделать что-то еще.

Я люблю творчество Ежи Ставинского — как литературное, так и кинематографическое, но многие его суждения кажутся мне спорными, подчас даже ошибочными. Вот почему мне захотелось высказать собственное мнение по затронутым им действительно острым и актуальным вопросам.

Возьмем хотя бы телевидение. Угрожает ли оно кинематографу? Вспомним, что и ранее задавали тот же вопрос: угрожает ли существованию театра стремительное развитие кинематографа? А вот театр жив, и мы видим в Москве очереди за билетами: люди чуть ли не с ночи записываются В чем же дело? А дело в том, что в театре мы присутствуем в то неповторимое мгновение, когда на наших глазах творится искусство. Не в консервированном виде, а живое: оно возникает перед нами, вдохновляемое нами. И вместе со всем залом, заражаясь от других и других заражая, мы переживаем, смеемся, плачем.

Смотрите, как сразу меняется вся обстановка, когда на просмотре фильма присутствует киногруппа. Ей аплодируют, хоть они где-то там в темноте сидят, и все становится гораздо горячей. В обычном кинотеатре так аплодировать экрану невозможно.

Или вот, например, по телевидению передают соревнования по боксу. Сначала мы услышали в программе «Время», что четверо наших боксеров вышли в финал, потом смотрим видеомагнитофонную запись. Да, это интересно, это волнует, но можно ли это сравнить с тем, как если бы мы из зала видели бой на ринге? Впрочем, давайте спросим себя: часто ли мы ходим смотреть бокс? И, наконец, всюду ли мы можем пойти? Вот состоялся бой между Кассиусом Клеем и Формэном, матч века. Попасть туда могли тысячи, видели его сотни миллионов. И возможность эту предоставило телевидение. Только телевидение способно сделать это. Только оно одно. Вольно же нам вести не прямой репортаж, а сначала законсервировать зрелище, потом предложить его зрителю, объявив предварительно результаты... В таком виде телевидение, конечно, не может угрожать кинематографу. А если и угрожает, то примерно так же, как доставка продуктов на дом угрожает существованию магазинов. Поэтому лучше нам говорить не о том, как мы используем величайшее средство общения между людьми, а брать в расчет небывалые возможности телевидения и в связи с этим представить себе будущее кино.

Правда, тут мне могут сказать: но ведь репортаж это не искусство. Да. Но такие передачи весьма серьезно конкурируют с кинематографом, забывать об этом нельзя. Миллионы людей, сидя в кинозалах, смотрели матч Клея и Формэна. Те самые миллионы, которые, не будь телевидения, смотрели бы в этих же залах фильм. Еще меньше, чем литературу без читателей, можно представить себе кино без зрителей.

Но не находится ли все это в противоречии с тем, что я говорил выше? Ни в коей мере. Развитие телевидения угрожает существованию кинематографа, как в свое время развитие кинематографа угрожало существованию театра. Но в конкурентной борьбе погибает лишь то, что нежизнеспособно. Театр выстоял и, может быть, даже выиграл от такого соревнования, хотя бывали у него нелегкие времена. Выстоит и кинематограф, если сумеет расстаться с тем, что для него является не главным, если он сосредоточится на том, что лишь ему под силу. И вот это-то и будет решаться в соревновании и даже жестокой борьбе.

Искусство существует не первое тысячеле-

тие, оно доказало свою жизнестойкость и неистребимость. Оно неистребимо потому, что отвечает духовным потребностям людей, им служит. Вот если бы духовные потребности исчезли, тогда другое дело. Но это значило бы, что род человеческий перестал существовать.

Когда один вид искусства начинает теснить другой, чаще всего возникает новое качество, высекается искра, которая в дальнейшем способна светить.

Ни телевидение, ни спортивные состязания не помешали людям смотреть последний фильм Василия Шукшина «Калина красная». Что-то очень важное затронул он в душах людей, и залы были полны, и очереди стояли у касс.

И еще одно соображение. Телевидение возродило одну из давних традиций. Когда-то люди собирались у огня, из вечера в вечер слушали сказки. Или читали вслух роман с продолжением. Вот так и телевизионные многосерийные фильмы собирают у голубого огня экрана миллионы семей, помогая одинаково коротать вечера. Оно и объединяет (никогда еще столько людей одновременно не были участниками одного и того же зрелища), оно и разъединяет посемейно.

Но это не специфический порок телевидения, тут речь вновь о том, как мы используем удивительное изобретение человеческого гения. Для того ли, чтобы разбудить разум, или для того, чтобы усыпить его. Во благо или во вред.

Трудно согласиться с Ежи Ставинским, когда он говорит, что «фильм, сделанный для кино (по сравнению с телевизионным. — *Г. Б.*), дает возможность более глубокой трактовки темы, рассказа не о том, ч т о произошло с тем или иным героем, но и п о ч е м у, и как именно произошло». А почему, собственно? Вряд ли это можно доказать. Обождите, дайте срок.

Глубина рассказа, глубина исследования человеческой души ли, события меньше всего зависит от технических возможностей кино или телевидения, от условий, в которых смотрят фильмы. Тут дело прежде всего в размерах таланта, направленности таланта, а технические средства могут быть самые примитивные. Даже пять камер, снимающих одновременно с разных точек, не восполнят того, чего нет в сценарии.

Ну, а то, что телепередачи рассчитаны на будничное восприятие или что, отправляясь в кино, человек «перестает быть потребителем предложенной ему телевидением программы, он сам выбирает фильм и идет в кинозал, готовый внимательно вслушиваться и вдумываться в то, что ему покажут на экране», то, мне кажется, тут желаемое выдается за действительное.

Может быть, он и идет, «готовый внимательно вслушиваться и вдумываться», но вот возможность выбора у него ограничена весьма. Где это всякий день на экране можно увидеть и выбрать глубокие художественные создания? Даже в мировом кинематографе таких совершенных произведений единицы в году, они — событие. И когда такое событие случается, все спешат увидеть, не пропустить.

Не будем закрывать глаза на то, что в кино по-прежнему ходят и для того, чтобы увидеть хороший фильм, и для того, чтобы провести вечер с девушкой, и для того, чтобы просто укрыться от дождя. В то же время телевидение, если трансляция ведется по многим каналам, может предоставить большую возможность выбора. Наконец, телевидение способно из вечера в вечер показывать шедевры мирового кино, подобно тому, как оно ведет, скажем, учебные передачи.

Что же касается будничной обстановки, то почему это непременно недостаток? Это и преимущество. Когда-то это было одним из преимуществ кинематографа: в театр надо наряжаться, а в кино можно зайти, в чем есть. Шел мимо и зашел...

Книгу мы тоже читаем в будничной обстановке: сидя, лежа, с сигаретой в зубах, отхлебывая чай, в электропоездах, в давке метро. Но, думаю, что это пока самое глубокое общение с искусством: вот так, один на один. Потому-то массовые зрелища не вытеснили книгу, потому-то для истинных кинематографистов наступает момент, когда требуется

обратиться к людям не только с экрана, но и со страниц книги. Покойный Василий Шукшин не случайно подумывал о том, не заняться ли ему целиком литературой, оставив хотя бы на время кино. И приводил резоны.

Нет, не надо записывать в недостатки телевидения то, что является его силой. Недалеко то время, когда мы, точно так же, как снимаем книгу с полки, будем брать телекассету и по своему желанию просматривать то, к чему в этот момент душа лежит, или что нам нужно для дела. Есть у кино такие возможности?

Наконец, как не отметить, и в этом тоже знамение века, простоту общения. Вся бытовая техника сегодня производится в расчете «на всех». Даже человек, не умеющий прочесть надписи на иностранном языке, не умеющий вообще ни читать, ни считать, может пользоваться телевизором: стоит только нажать клавишу.

Вы нажали клавишу, и мудрец беседует с вами. И величайший актер играет для вас. И политический деятель отвечает на самые острые ваши вопросы. Во всяком случае, техническая возможность создана, потребность есть, все остальное — вопрос времени.

Повторяю вновь: не надо приуменьшать опасность. Но и впадать в панику нет оснований. Казалось бы, фотография, кино, телевидение — все они вместе взятые — могли бы отнять у прозы изобразительность, живопись словом, оставив ей исследование психологии людей и т. п. А вот же не случилось этого. Проза по-прежнему живописна, а пейзажная лирика в поэзии продолжают волновать и восхищать нас.

Одно для меня несомненно: с многосерийностью кино расстанется в ближайшее время. Тут ему не соперничать с телевидением. И слава богу! Многосерийные фильмы никогда не были сильной стороной кинематографа. Телевидение не только создало для этого лучшие технические условия, но и сама форма телероманa тут естественна. Как люди читали толстые книги из вечера в вечер, так из вечера в вечер смотрят многосерийный телевизионный фильм, днем знают, что вечером ждет их продолжение. В принципе, это приятное ожидание. Хорошо, когда человек ждет встречи с искусством, хуже, когда мысль его сосредоточена на одном: поймают героя или не поймают? кто кого раньше застрелит?

Сергей Образцов писал не так давно, что он с нетерпением ждет, когда появятся на телеэкране романы Толстого, Достоевского. Я могу сказать, что жду этого со страхом, с большими опасениями.

«Для того, чтобы из великого произведения литературы вышло не менее весомое кинопроизведение,— говорит Ежи Ставинский,— режиссер должен обладать не меньшим талантом (хотя и другого рода), не меньшими творческими возможностями, чем автор романа. Увы, это бывает редко».

Нельзя надеяться на то, что за экранизацию Толстого возьмется режиссер, обладающий «не меньшим талантом». Хуже другое: первым может оказаться тот, у кого меньше трепета в душе, кто посмелей. И уж тут потери невосполнимы. «Войну и мир» не читают в нежном возрасте, и не читают в том возрасте, когда больше всего увлекаются Фенимором Купером и Майн-Ридом. А телевизор смотрят все. И первое впечатление нередко бывает самым сильным, след его остается на всю жизнь.

Из всех теоретических споров, которые ведутся в кинематографе, едва ли не самый старый — о месте сценариста и режиссера, о том, считать ли сценарий первоосновой фильма или неким полуфабрикатом? Высвобождаясь от диктата литературы, кинематограф очень скоро обнаружил собственные диктаторские черты характера. Только классика, являющаяся национальным достоянием, в какой-то степени была ограждена. Закон — не закон, а общественное мнение охраняло ее от произвола.

Но классика — это все же особая статья. А вот поразительное утверждение Ежи Ставинского, которое я приведу целиком: «...если речь идет о произведениях, не столь широко известных, то они сплошь и рядом служат режиссеру лишь толчком для изложения собственной точки зрения на данную тему. И на о с н о в е сюжета такого произведения

создается нечто, порой совершенно отличное от первоисточника. Чаще всего режиссеры берут из литературного произведения только костяк — сюжет или один из конфликтов — и затем наращивают на этот костяк совершенно иное «мясо», так что автор, если жив, смотрит фильм с величайшим изумлением, не узнавая собственного произведения... Повторяю: литературное произведение — всего лишь сырье для кино, это сырье покупается, подвергается произвольной обработке и потребляется кинематографом согласно его нуждам».

Мне показалось, что это говорит не писатель Ежи Ставинский, автор многих отличных сценариев, повестей, а Ежи Ставинский — режиссер. И во мне просыпается тоска по праву собственности. Я за право собственности, которое охраняет мысль, охраняет произведения искусства от произвольного перетолковывания, от превращения их в сырье. К счастью, в нашем кинематографе нет столь вольного обращения с литературой. А если и случается, так это ЧП, предмет разбирательства в печати, на пленумах и совещаниях.

Думаю, что кино никогда не отделится от литературы. Точно так же, как литература ныне неотделима от кино. Проза давно испытывает влияние кинематографа: и обогащающее и дурное. Да и в прошлом разные виды искусства развивались не отдельно друг от друга, а испытывая взаимное влияние.

Не думаю, не представляю себе, чтобы кинематограф смог обойтись без литературной основы, как мы ее ни назовем: сценарий, заметки или еще как-либо. Без сценариста сможет обойтись, но не без сценария. Впрочем, тогда сценарист и режиссер соединятся в одном лице, как это, например, случилось с Ежи Ставинским. Но такие случаи редки. Гораздо чаще режиссеры сами пишут для себя сценарии, обладая лишь уверенностью и профессиональными навыками. Но в искусстве нельзя по желанию овладеть, так сказать, смежной профессией, производственные методы здесь не годятся.

Конечно, сценарный этап работы вовсе не идеален. Быть может, для профессионального сценариста, который другой жизни не знал, это куда ни шло. Но прозаику тут многое дико. Ведь рассказ, повесть, роман ты от начала до конца пишешь один. Ты никому не обязан рассказывать свой замысел, который до поры может быть и тебе не вполне ясен. Гений Пушкин, и тот, как помните, даль свободного романа «сквозь магический кристалл еще неясно различал». А тут в форме бюрократического документа, именуемого заявкой, надо изложить, что и как и с кем будет, и какая мысль из всего этого вытекает. Считается, раз студия заключает с тобой договор, выдает аванс, так не под честное же слово деньги тебе давать. (Между прочим, дают их все равно под честное слово, потому что если сценарий окажется бездарным, ни один суд не взыщет аванса: у такого сценариста все будет точно соответствовать заявке.) Но вот издательства же заключают договоры, выдают авансы, и никто подобных заявок не требует.

И все же это только начало. А дальше столько рук, столько глаз! При том, что один только режиссер, только он может видеть и знать, как это будет на экране в общей связи.

Я слишком уважаю Ежи Ставинского, чтобы ставить под сомнение сказанное им. Может быть, я прямолинейно понял его? Но трудно, трудно представить себе, как это «люди, обладающие даром образного мышления и пользуясь творческим воображением», прямо без сценария будут показывать на экране свои мысли...

Нет, представить-то можно, можно это представить себе, но я о результате говорю. Это ведь все-таки не ножницами профиль вырезать. С такой «оснасткой», избавившись не только от «гегемонии» литературы, но просто изгнав литературу из кино, можно ли вступать в длительное соревнование с телевидением, которое активно захватывает все богатства, созданные литературой на протяжении веков?

Покойный Козинцев говорил, что художника можно понять, если ты знаешь, над чем он сейчас работает. Сегодня Ежи Ставинский — режиссер. Я думаю, этим и объясняется крайность многих его суждений.

Т. Селезнева

Теоретическое наследие С. М. Эйзенштейна

Шеститомное собрание произведений С. М. Эйзенштейна издавалось на протяжении семи лет*. С момента выхода его первого тома прошло уже одиннадцать. За эти годы наука об искусстве кино сделала новый шаг вперед, и мы уже с некоторой временно́й дистанции оцениваем и само это издание, и сыгранную им роль, и перспективы его последующей жизни.

Шесть томов сочинений режиссера-кинематографиста! Эта цифра казалась в свое время огромной — ведь до этого в кино не было ни одного многотомного собрания, связанного с творчеством одного мастера. Закономерно и справедливо, что первое из них объединило труды выдающегося художника революционной эпохи, замечательного представителя советского и мирового киноискусства — С. М. Эйзенштейна.

Самому Сергею Михайловичу при жизни не привелось увидеть своих работ, собранных хотя бы в один том. Правда, сборники его произведений подготавливались дважды (в 1940 и 1947 годах), и к ним автором написаны были даже предисловия и послесловия (мы познакомились с ними в шеститомнике), но света они не увидели.

В значительной степени поэтому с Эйзенштейном — исследователем, теоретиком, литератором мы познакомились много позже, чем с Эйзенштейном-кинорежиссером. Создатель «Броненосца «Потемкин» был известен широкому кругу почитателей его таланта раньше и лучше, чем автор «Неравнодушной природы».

А между тем разграничить эти две стороны деятельности Эйзенштейна по существу невозможно. Он не был ни тем, ни другим по преимуществу, но был и тем и другим вместе, и постоянно сам подчеркивал это свое «двуединство». Столь же двуедина и его слава. Сейчас общепризнано, что Эйзенштейн является одним из самых авторитетных теоретиков киноискусства, классиком не только режиссуры, но и научного творчества; без опоры на теоретическое наследие Эйзенштейна наука о кино сегодня просто не может развиваться.

О таких людях, как Эйзенштейн, говорят — «генератор идей». Идей и замыслов у него было действительно великое множество — значительно больше, чем способен осуществить один человек. Недаром, даже обладая феноменальной работоспособностью, Эйзенштейн многого не сумел, не успел завершить.

Тем не менее, за свою недолгую жизнь (всего пятьдесят лет) он написал очень много. Когда он это делал, для всех оставалось загадкой, потому что напряженность его творческой и общественной жизни была поистине фантастичной. Он писал, когда другие отдыхали, писал в перерывах между фильмами и съемками, перед лекциями во ВГИКе и после них, писал ночами и во время болезни. Как известно, смерть застала его за рукописью...

Эйзенштейну-исследователю свойственна была черта, общая для художников его поколения. Как все они — Л. Кулешов, Д. Вертов, А. Довженко, Вс. Пудовкин, Г. Козинцев,— Сергей Михайлович не мыслил своей жизни без участия в живом, сиюминутном процессе развития искусства, он должен был ощущать эту свою причастность к нему повседневно.

* Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964—1971.

Это не был исследователь в академическом смысле, его теоретические искания предназначались для немедленной практической реализации. Вот почему, начав разрабатывать ту или иную теоретическую проблему, он спешил немедленно познакомить читателя со своим открытием, своими размышлениями, выводами, и сам так писал об этом:

«Беспрестанная забота о том, чтобы не пропадала малейшая крупица коллективного опыта, настойчивая требовательность к тому, чтобы каждый проблеск мысли в области кинотворчества становился достоянием всех творящих в кино, с самых первых дней существования нашего советского кино заставляли нас, советских киномастеров, не только в фильмах, но и в статьях и исследованиях широко и подробно разворачивать картину того, что мы ищем, того, что мы находим, того, к чему мы стремимся. Так рождались и мои статьи»*.

Порой его охватывало сомнение: «А нужно ли все это кому-либо, кроме меня?.. Нужно ли так пространно изъясняться о пейзаже и музыке, о музыкальном построении эмоционального пейзажа, об особенностях музыкальной композиции ландшафта и пр.? Не имеет ли это только чисто академический и ретроспективный интерес? И имеет ли это какое-либо отношение к тому, что на кино делается сейчас и будет делаться в ближайшем будущем?» И тут же сам давал ответ: «Это далеко не анализ ради анализа, отнюдь не любопытство по отношению к давно изжитому, а вовсе актуальные темы кинематографии ближайших десятилетий!» (III, 25). Так писал он в 1945 году. Время подтвердило, что он был прав.

Когда в конце 50-х годов началась активизация изучения теоретических проблем искусства, внимание исследователей устремилось к работам Эйзенштейна. Его друзья, соратники, ученики начали кропотливую работу по приведению в порядок огромного архива, который многие годы бережно хранила жена и

друг режиссера П. М. Аташева. В печати стали появляться материалы этого архива, а в 1956 году издательство «Искусство» выпустило однотомник избранных статей режиссера (под редакцией Р. Н. Юренева), который стал значительным событием в киноведении — как первое и единственное тогда собрание работ Эйзенштейна и как непосредственный предшественник настоящего шеститомного собрания.

Но ни отдельные публикации, ни первый сборник не могли, конечно, дать полного представления о научной деятельности Эйзенштейна. Библиография опубликованных при его жизни работ насчитывает 265 названий. Но они практически оставались недоступными читателям, будучи затеряны на страницах газет и журналов более чем тридцатилетней давности. Вовсе недоступными были работы, сохранившиеся только в рукописях.

Благодаря шеститомному собранию работы Эйзенштейна, написанные в течение двадцати пяти лет, впервые были сведены воедино.

* С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. II, стр. 31. Далее в скобках указаны том и страница данного издания.

●

Если бы мы поставили своей задачей шаг за шагом характеризовать все то ценное, что содержится в шести больших книгах, общим объемом в 3871 страницу, мы далеко бы вышли за пределы журнальной статьи. Поэтому попробуем, хотя бы частично, обозреть то, что является в издании совершенно новым или не полностью известным читателю.

Пожалуй, меньше всего мы представляли себе до сих пор педагогическую деятельность Эйзенштейна, хотя режиссер вел ее с двадцатидвухлетнего возраста. Впрочем, это и естественно, ведь обучение — это процесс по преимуществу устный, живой.

Когда читаешь короткое, но очень емкое «Слово об учителе», написанное Михаилом Ильичом Роммом как предисловие к четвертому тому, то удивительно рельефно вырисовывается оригинальная, талантливая личность Эйзенштейна-педагога: не просто преподаватель, но интереснейший и умнейший собеседник, наставник, старший товарищ...

Эйзенштейн любил обучать и неоднократно подчеркивал эту свою страсть и настоятельную потребность. Он был первым руководителем кафедры режиссуры ВГИКа, автором первой программы преподавания теории и практики режиссерского мастерства, которая была единственной не только в нашей стране, но и во всем мире, так же как и сам ВГИК был первым и тогда единственным в мире высшим учебным кинематографическим заведением.

Учиться у него было необычайно интересно и необыкновенно трудно — и к себе и к студентам он предъявлял максимум требований. «Обучать невозможно — можно только учиться»,— эти его слова означали, что учеба требует полной отдачи сил, почти самопожертвования. В этой связи интересно «Письмо в ГИК», присланное Эйзенштейном из Америки и впервые опубликованное в V томе сочинений. В нем подчеркиваются требовательность учителя и то неприятие пассивности, поверхностности в учебе, которые он считал величайшим злом. В его обращении к будущей смене советского кино — страстный призыв к накоплению культурного багажа, протест против бесцветного повторения в искусстве примелькавшихся шаблонов, требование самостоятельности художественного мышления.

С методами эйзенштейновского обучения читатели впервые познакомились в 1958 году в небольшой, но очень ценной книжке В. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна». В. Нижний, будучи учеником Эйзенштейна в 30-е годы, сохранил записи некоторых его лекций. Они впервые и продемонстрировали метод обучения, названный Эйзенштейном «режиссерский практикум».

Теперь, благодаря Собранию сочинений, это наше знакомство расширилось и углубилось, ибо впервые нам была представлена первая часть фундаментального труда Эйзенштейна «Режиссура» (том IV — «Искусство мизансцены»).

Бывали минуты, когда Эйзенштейн сетовал на то, что педагогическая деятельность отнимает у него время от исследовательской работы. Но сомнения эти и опасения были неосновательны. Как истинный исследователь, он и педагогическую практику обращал на пользу науке. «Режиссура» далеко выходит за рамки учебного пособия. В целом она должна была стать изложением синтетического учения о выразительной композиции произведения, в основе которого, согласно Эйзенштейну, лежат те же закономерности, что и в общем строе эмоционального поведения человека. В этом смысле «Режиссура» не только непосредственно примыкает к поздним работам теоретика, в частности, к «Неравнодушной природе», но во многом их подготавливает.

Большой заслугой редколлегии явилось и включение в собрание «Автобиографических записок» Эйзенштейна (том I). Все, что касается биографии и жизни выдающейся личности, даже самые, казалось бы, незначительные факты нередко обладают исторической и психологической ценностью. Это в полной мере относится к Сергею Михайловичу Эйзенштейну, и свидетельство тому — воспоминания его современников*.

* См. сб. «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». М., «Искусство», 1974.

Но автобиография, самоосмысление Эйзенштейном своей жизни интересно вдвойне, не случайно публикация отрывков из «Записок» Эйзенштейна в свое время вызвала такой острый интерес.

Настоящее издание познакомило нас со всем, что было написано режиссером для своих мемуаров.

Они очень непохожи на обычные воспоминания. Начать с того, что они не завершены, не отшлифованы, не смонтированы автором; они не полны — в них отсутствуют целые периоды его жизни. Главки писались вперемежку, вразбивку, и мы почти ощущаем, как буйно рвутся его воспоминания, как теснятся они и перебивают друг друга, диктуя свой прихотливый порядок их хозяину.

Тому были причины, и одна из них — время. Эйзенштейн спешил. Основную часть мемуаров он писал в 1946 году, в больнице, только что оправившись от тяжкой и длительной болезни. Он знал, что жизни его отныне угрожает постоянная опасность, что болезнь не отступит,— и он торопился. Он всегда работал необычайно интенсивно,— здесь же эта интенсивность поражает особенно. Только в мае-июне было написано 24 отрывка «Записок»; едва покинув больничную койку, Эйзенштейн увеличивает интенсивность еще более: «Выработка в хорошие дни дошла до тридцати четырех страниц от руки в день ... за один присест!» (I, 521). Последний отрывок датирован декабрем 1946 года. Больше Эйзенштейн к ним не возвращался, а через два года его не стало.

Не похожи мемуары Эйзенштейна на другие и отсутствием в них привычной плавности и связности рассказа. В этом сказалась особенность эйзенштейновского мышления и письма вообще — преобладание ассоциативности. «Начиная страницу, раздел, а иногда фразу, я не знаю, куда меня поведет продолжение» (I, 211). Это создает ощущение полной свободы, раскованности, а некоторая стилистическая небрежность и разорванность делают «Записки» похожими на дневник. В нем не столько факты, сколько размышления по их поводу. Следить за прихотливым бегом мысли автора необыкновенно увлекательно и полезно, хотя далеко не всегда просто...

Мы знаем, что Эйзенштейн обладал неукротимой страстью к анализу и обобщениям. Ими пронизаны все его работы. Свое творчество он проанализировал так, что почти ничего не оставил своим исследователям. В мемуарах он так же анализирует свою жизнь и самую свою личность, приводя их в связь со своим творчеством, порой самым неожиданным образом.

Интересны, например, параллели, проводимые им между детскими впечатлениями и позднейшим их преломлением в творчестве. Так, поразившее его некогда зрелище разъятых на части женских фигур-украшений на папенькиных домах «срабатывает» много лет спустя, при съемках эпизода из фильма «Октябрь», где разламывается на части памятник самодержцу Александру III. Вынужденное благонравие в детстве — результат отцовской деспотии — взрывается буйным протестом юности, протестом уже не против домашней, а против социальной тирании...

Впервые мы познакомились подробно и со сценарной основой эйзенштейновских фильмов. В VI томе сосредоточены сценарии постановочные, режиссерские, литературные, написанные одним Эйзенштейном или в соавторстве. Богаты приложения к этому тому. Мы найдем здесь подробную режиссерскую разработку финала «Стачки» — знаменитую «бойню», впоследствии сокращенную в фильме; фрагменты из ранних редакций «Октября», которые дают яркое представление о литературной манере Эйзенштейна-сценариста — несколько приподнятой, торжественно-эмоциональной.

Сценарий «Грозного» дан в наиболее полном варианте со всеми изменениями, сделанными режиссером в процессе съемок. В приложениях же полностью приведены разработки образов действующих лиц, так называемые «анкеты», отражающие процесс работы Эйзенштейна над сценарием. Особый интерес представляют сценарии «Да здравствует Мексика!» и «Бежин луг» — фильмов, судьба которых глубоко, хотя и по-разному, драма-

тична (история их создания подробно освещена во вступительной статье И. Вайсфельда и комментариях М. Шатерниковой и Н. Клеймана).

«Бежин луг» был во многом этапной работой для Эйзенштейна. Это был его первый звуковой фильм, в котором режиссер осуществил целый ряд своих открытий в области звукозрительного монтажа; многие достижения «Александра Невского» и «Ивана Грозного» обязаны были этому несостоявшемуся фильму. Картина явно знаменовала собой поворот Эйзенштейна от фильмов «массового героя» к разработке человеческих характеров, стремление объединить эпический и психологический подход в решении исторической темы (VI, 544).

Включив режиссерский сценарий второго варианта фильма, редколлегия подкрепила его фотоматериалами, оставшимися от обоих вариантов картины. Как известно, негатив фильма погиб безвозвратно, но в архиве Эйзенштейна сохранились позитивные срезки отснятого материала. Из этих статических кадров в 1967 году Н. Клейман и С. Юткевич (оба — участники настоящего издания) подготовили мемориальный фотофильм, позволяющий составить хотя бы и несовершенное, но все же достаточно определенное представление об этом произведении.

Эти кадры (числом 171) с объяснениями включены теперь в Собрание наряду с эйзенштейновскими текстами и очень его обогащают. Таким образом, в активе Собрания — воскрешение не только литературного наследия Эйзенштейна, но и существенной части его режиссерской деятельности.

Собранный вместе материал эйзенштейновских сценариев обладает еще одним достоинством. Он как нельзя лучше демонстрирует историю взаимоотношений кино и литературы — историю бурную и длительную; это история конфликтов и учебы друг у друга, обоюдного тяготения и отталкивания, закончившаяся в конечном счете очень продуктивно для обеих сторон. Сравните первый и последний сценарий Эйзенштейна, и вы наглядно убедитесь, сколь различны они меж собой. «Стачка» — это лишь эскиз сценария; «Иван Грозный» — по существу, литературное произведение. Читая их один за другим, мы осязаем процесс изменения, перед нами воочию проходит история становления кинодраматургии. Под этим именно углом зрения и написана И. Вайсфельдом вступительная статья к VI тому...

Мы прервем здесь характеристику новых материалов, чтобы затронуть еще один вопрос,— второстепенный, когда дело касается собрания сочинений писателя или ученого,— и приобретающий особое значение для собрания трудов режиссера. Это вопрос об иллюстрациях.

Книги богато иллюстрированы. Разнообразный изобразительный материал дает яркое представление о жизненном пути режиссера и его творчестве.

...Эйзенштейн в разные годы жизни, рабочие моменты съемок, Эйзенштейн в учебной аудитории. Этих последних фото, к сожалению, мало: на занятиях меньше всего думалось о том, чтобы «запечатлевать» Мастера для потомства. А сегодня его учеников охватывает острое сожаление. «Я, например, не могу понять,— пишет С. Ростоцкий,— как никому не пришло в голову поставить в аудитории института фотоаппарат и во время лекций Эйзенштейна периодически снимать доску»*. Речь тут идет об эйзенштейновских зарисовках на доске, которыми он иллюстрировал свою мысль. Мгновенные, тут же стираемые, они действительно могли дать богатейший материал для исследования!

Издание дает нам и богатый киноматериал, имеющий научное, исследовательское значение. Кадры из фильмов не только информационны (иллюстративны). Нам представлены целые эпизоды фильмов, являющиеся образцом монтажного построения — «Сюита туманов» и «Одесская лестница» («Броненосец «Потемкин»), «Сепаратор» и «Крестный ход» («Старое и новое»), «Иван над гробом Анастасии» («Иван Грозный»), монтажная фраза «Боги» из «Октября» и т. д.

* «Эйзенштейн в воспоминаниях современников», цит. изд., стр. 291.

Такую сложную композиционную работу не в состоянии сохранить в точности человеческая память. В этом особая трудность для исследователя, имеющего дело с динамическим искусством кино. Мечта каждого из них — иметь детальное воспроизведение фильма, уберегающее от неточностей при анализе. Разумеется, Собрание не в состоянии полностью реализовать эту задачу, но попытку такого вопроизведения мы в шеститомном собрании имеем.

Но разве такое «книжное» знакомство с кинолентами менее важно и для широкого читателя? Еще не настало время, когда мы сможем «перелистать», как книгу, фильм любой эпохи в домашних условиях, а каждое десятилетие, даже каждый год все более отдаляют от нас предшествующие кинематографические этапы и тем очень затрудняют наше знакомство с ними. Именно поэтому покадровое воспроизведение фильмов имеет особую ценность. В этом мы убедились на примерах таких изданий, как серия «Шедевры советского кино», которая «оживила» нам «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна и «Три песни о Ленине» Вертова. В этом мы убедились и на примере фотофильма «Бежин луг», с которым познакомились во многом благодаря шеститомному собранию Эйзенштейна.

●

Собрание сочинений Эйзенштейна мыслилось его создателями как издание научное, да оно и не могло быть иным ни по существу проблем, поднятых самим теоретиком, ни по объему и многообразию вводимого в читательский оборот материала. Он должен был предстать перед читателем в систематизированном и осмысленном виде, как целостное явление культуры, а не как сборник разновременных статей. В еще большей мере это относилось к новым текстам, которые необходимо было довести до читателя, бережно сохранив авторский замысел, не утеряв даже и того, что Эйзенштейн сам отвергал в процессе работы. Другими словами, издание было бы решительно невозможно без серьезного научного аппарата — статей, комментариев,— и текстологической работы, тщательно проделанной и обоснованной.

Поэтому совершенно естественно, что в редколлегию его вошли наиболее авторитетные специалисты по творчеству Эйзенштейна и шире — по истории советского кино.

Особое место принадлежит здесь П. М. Аташевой. Верный соратник и хранительница рукописного наследия С. М. Эйзенштейна, она ушла из жизни в самый разгар издания. Как справедливо писали в некрологе ее товарищи, «она была инициатором и участником всех его посмертных публикаций, лучшим консультантом по творческой биографии Эйзенштейна, душой коллектива...».

Редколлегию возглавил С. Юткевич. Вступительные статьи к томам написаны М. Роммом и виднейшими советскими киноведами — И. Вайсфельдом, С. Фрейлихом, Р. Юреневым. К работе были привлечены и молодые исследователи творчества Эйзенштейна — Л. Козлов, Н. Клейман, Е. Левин, сотрудники ЦГАЛИ Н. Б. Волкова, Ю. А. Красовский и другие.

Первой проблемой, возникшей перед редколлегией, была проблема отбора материала.

Мы уже говорили о том, что по общему объему и числу включенных трудов шеститомник — явление в киноведении исключительное. Однако даже он не является п о л н ы м собранием сочинений Эйзенштейна: около двухсот работ, напечатанных при его жизни, остались за пределами издания.

Чему же отдано было предпочтение и чем пришлось пожертвовать?

Наибольшее место среди отсутствующих материалов занимают публицистические статьи Эйзенштейна разных лет. Часть из них не связана с кинематографом, и отсутствие их в издании с ограниченным объемом и назначением — более или менее понятно. Из числа статей, имеющих непосредственное отношение к кино и не вошедших в шеститомник, некоторые все же доступны читателю: они были включены в однотомник 1956 года.

Среди материалов, не вошедших в собрание, имеется также большое количество бесед с режиссером, интервью, ответов на анкеты,

сообщений и т. п. Не принадлежа к «сочинениям» в собственном смысле слова, они существенны как дополняющий их материал, и были учтены в комментариях. Так, беседы с Эйзенштейном в период постановки «Стачки» указаны в примечаниях к статье «Метод постановки рабочей фильмы» (I, 616), несколько бесед и материалов, относящихся к периоду «Броненосца», упомянуты в комментарии к статье «С экрана в жизнь» (I, 617) и т. д. При отборе материала, таким образом, составители руководствовались принципом наибольшей значимости работ Эйзенштейна в исследовательском, теоретическом отношении. Предпочтение было отдано в первую очередь статьям, содержащим постановку и разработку теоретических проблем киноискусства, анализ фильмов и исторических процессов в кино и т. д., и здесь принцип полноты был соблюден: в собрание вошли в с е основные работы Эйзенштейна с 1923 по 1948 год. Редколлегию можно было бы упрекнуть только в одном — что в библиографическом списке не отмечены не введенные в Собрание труды Эйзенштейна (как это было сделано в однотомнике 1956 года).

Итак, отбор текстов Эйзенштейна соответствует требованиям и целям научного издания. Следующей задачей была подготовка текстов.

Как правило, они печатаются по последней авторской редакции — в соответствии с нормами, принятыми для научных изданий. В целом ряде случаев восстановлен полный текст статей, ранее опубликованных с сокращениями. Так, статья «Четвертое измерение в кино» была знакома читателям лишь в первой своей части. Ныне мы получили ее полностью. Если статья в целом впервые вводит понятие обертонного монтажа, то второй раздел анализирует его как логическое и закономерное развитие всех предшествовавших монтажных форм.

При подготовке текстов учтены и имеющиеся ранние редакции статей. Наиболее существенные фрагменты их приведены в комментариях (см., например, статью «Как я стал режиссером» — I, 611—612). Здесь Эйзенштейн, будучи уже зрелым художником, поставив последний фильм, осмысливает свой творческий путь, все свои работы — от «Стачки» до «Ивана Грозного» — с точки зрения задач, решаемых каждым из этих фильмов. При этом он рисует линию развития собственного творческого пути и, шире, всего кинематографа — от «анализа природы средств воздействия кинематографа» («Стачка») до их совмещения с традиционными формами драматургии («Иван Грозный»). Такое самоосмысление творческого пути художника является не только ценным биографическим моментом, но без него вообще невозможно изучение творческой биографии режиссера.

●

Особой проблемой была композиция издания, распределение материала по томам и внутри них. И здесь мы должны впервые не согласиться с принципами, принятыми в шеститомнике.

Естественнее всего было бы принять жанрово-хронологический принцип, обычный для такого рода изданий. К сожалению, он выдержан лишь в одном, VI томе, включающем сценарии поставленных фильмов режиссера. Понятен замысел третьего и четвертого томов, каждый из которых занят одним большим трудом Эйзенштейна, публикуемым впервые. Композиция остальных томов недостаточно ясна и точна, и эта неточность влечет за собой ощутимые недостатки.

Возьмем, например, теоретические работы Эйзенштейна периода немого кино (1920-е годы). Составители разбросали их по трем томам: большая их часть вошла во второй том, две статьи 1925 года («К вопросу о материалистическом подходе к форме» и «Метод постановки рабочей фильмы») — находятся в первом томе; статьи «Будущее советского кино» (1927), «Наш Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой», «Нежданный стык» (1928) и предисловие к книге Гвидо Зебера «Техника киотрюка» (1929) — в томе пятом.

Не говоря уже о чисто техническом неудобстве для читателя, такая расчлененность неверна в принципе: она лишает работы внут-

реннего единства, разрушает логику авторской мысли, мешает и затрудняет восприятие ее движения, эволюции. То же произошло и с работами 1930-х годов.

В пределах каждого тома выделено несколько разделов. Принцип отнесения статей к тому или иному из них, как зачастую и названия самих разделов, не всегда оправданы.

Так, в томе первом существует рубрика «О своих фильмах и замыслах». Но упомянутая выше статья «Наш Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой» в ней места не нашла. Она помещена в пятый том, в раздел «История и теория кино». Само по себе выделение такого раздела возражений не вызывает, хотя под этой рубрикой можно объединить почти все эйзенштейновские статьи. Вызывает возражение другое: существеннейшие теоретические труды, скажем, второго тома (среди которых «Монтаж 1938», «Перспективы» и т. д.), не включены в подобную же рубрику, и тем самым им как бы отказывается в значении для «истории и теории». Мы, конечно, далеки от мысли обвинять редакторов в недооценке значения этих работ, точнее будет сказать, что раздел «История и теория кино» пятого тома выглядит как запоздавшее приложение к теоретическим работам первого и второго томов. Это можно было бы объяснить, если бы включенные в него статьи были обнаружены уже в процессе издания, но среди них новой является лишь одна, остальные же были опубликованы в 1920—1940-х годах и в этом смысле ничем не отличаются от своих собратьев из первых двух томов.

Недостаточно убедительным выглядит отнесение к разделу «История и теория кино» таких работ, как «Письмо в ГИК» и «Большевики смеются». Неточным кажется и место, на котором помещена работа 1928 года «Нежданный стык». Она дана в разделе «Статьи о театре» в пятом томе, и думается, что такое отнесение связано с неточным пониманием ее назначения. Формально являясь работой о театре, она написана только ради кино и имеет значение прежде всего для кино, являясь дальнейшей разработкой идеи о взаимозаменяемости художественных средств воздействия.

Не представляется достаточно продуманным и разделение работ второго тома на «Исследования» и «Статьи». Даже если за основу брался «метраж» работы, то и этот принцип не выдержан. К сожалению, другого уловить не удается, и естественно возникает вопрос: почему «За кадром» — статья, а выступление на Всесоюзном творческом совещании — исследование? Такое разделение, во-первых, произвольно, а во-вторых, вносит нежелательный оттенок оценочного характера. И опять-таки нарушение напрашивающегося здесь хронологического принципа окончательно сбивает с толку читателя, который, знакомясь с работами в предложенной ему последовательности, читает вначале «Монтаж 1938» и «Вертикальный монтаж» (1940), а потом — «Монтаж аттракционов» (1923).

Итак, композиционные принципы издания, на наш взгляд, во многом оказываются спорными.

Но помешало ли это осмыслению творчества режиссера? Ведь его теоретическое наследие, сведенное воедино, как уже сказано, перестало быть суммой отдельных статей, написанных по разным поводам. Оно есть *система взглядов* автора — в их развитии, становлении и изменении. Способствует ли издание уяснению этой системы?

Ответить на этот вопрос нужно утвердительно. Более того, шеститомное собрание сочинений, вероятно, впервые осознанно поставило себе задачу — изучить творчество Эйзенштейна как некое единое целое.

Даже самая четкая структура издания еще не в состоянии дать полное представление о движении и эволюции эйзенштейновской мысли. Эйзенштейна нельзя просто читать, его нужно *изучать*. И в этом изучении читатель не обойдется без научного аппарата — вступительных статей и комментариев. Они-то и помогают представить себе наследие Эйзенштейна как целостную систему взглядов. Вступительные статьи, не повторяя друг друга, дают нам представление о разных сторонах творческой деятельности художника:

Р. Юренев в интересных и глубоких исследованиях подробно знакомит с творческой биографией режиссера (I) и с его деятельностью публициста и критика (V), об Эйзенштейне-мемуаристе пишет С. Юткевич (I), М. Ромм рисует портрет Эйзенштейна-педагога (IV), И. Вайсфельд (II) раскрывает психологические черты Эйзенштейна-исследователя, круг его интересов, содержание его теоретической деятельности; им же написана статья о сценариях эйзенштейновских фильмов (VI); С. Фрейлих обстоятельно анализирует эстетическую систему Эйзенштейна (III).

Детально осмысливая творчество выдающегося художника с разных сторон, эти работы в совокупности представляют собой коллективную монографию, посвященную емкому и многообразному явлению, имя которому — Эйзенштейн.

Не секрет, что ряд теоретических положений Эйзенштейна в свое время был подвергнут критике (см. вступительную статью к I тому). В какой-то мере это объяснялось самим процессом развития кинематографа — немое метафорическое кино, принципы которого во многом были основаны Эйзенштейном, на определенном этапе вступило в противоречие с кинематографом прозаическим, получившим преимущества с приходом звука.

Теперь, по прошествии многих лет, заново обращаясь к работам Эйзенштейна, необходимо было оценить их в исторической перспективе; понять — какое место занимают они в общем процессе развития кинотеории, что сохранило в них актуальность до сегодняшнего дня, что стало достоянием истории.

При всем своем кажущемся различии — по проблематике, характеру, времени создания и т. п.— работы Эйзенштейна (как и его фильмы) теснейшим образом связаны между собой. Если мы сравним первый и последний фильмы режиссера, то обнаружим в них единство эстетической системы; если обратимся к любой из его ранних теорий — наверняка проследим ее развитие в позднейших исследованиях. «Отказ» Эйзенштейна от собственных положений — это отрицание диалектического порядка, оно не нарушает основ системы, а лишь уточняет и развивает их.

Однако все это далеко не было столь очевидным для киноведческой науки предшествующих десятилетий.

Практически к началу издания эйзенштейноведение только начинало делать свои первые шаги. Изучение творчества Эйзенштейна еще не стало предметом специального исследования, оно не выходило за рамки общих работ обзорного характера; ни одной монографии, которая ставила бы своей целью осмыслить путь художника в целом, в киноведении тогда не было. Многие вопросы требовали уточнения, другие только ждали своей разработки. Шеститомному собранию, таким образом, предстояло не столько свести воедино и упорядочить имеющиеся точки зрения, сколько заново сформировать их. То обстоятельство, что параллельно с выходом сочинений Эйзенштейна появился целый ряд работ, непосредственно связанных с проблематикой его творчества и с общими вопросами кинотеории,— лишь подтверждает приоритет издания: ведь большинство исследователей — авторов этих работ были одновременно и участниками настоящего издания.

Взгляд на творчество Эйзенштейна как на сложный диалектический процесс дал возможность разрешить ряд спорных проблем: например, уточнить оценку теории «монтажа аттракционов» — наиболее дискуссионного вопроса в 30-е, да и в последующие годы.

«Монтаж аттракционов» — это первая теоретическая декларация режиссера, написанная в характерном для своего времени острополемическом, предельно категоричном, даже эпатирующем тоне. Некоторые ее положения выглядят малоубедительными и не аргументированными, некоторые действительно являются такими; от них Эйзенштейн впоследствии отказался, как и от самого термина «аттракцион».

Все это, однако, не должно заслонять положительного содержания, которое несет эта ранняя теория и которое имело существенное значение для становления кинематографа Эйзенштейна. Она была первой, пусть не совершенной, не окончательной попыткой мо-

лодого революционного художника научно сформулировать свое понимание принципов нового искусства. «Монтаж аттракционов» выдвинут был Эйзенштейном как средство для создания искусства максимально действенного, активного, агитационного, как попытка изменить самые основы киноискусства предреволюционной эпохи.

Сегодня, когда у исследователей есть возможность опереться на в с е теоретическое и практическое наследие Эйзенштейна, стало возможным объективно и полно проследить судьбу этой ранней теории. Оказалось, что ряд ее положений — идея членимости художественного произведения, драматургические новации, эстетическая соизмеримость разнородных выразительных средств,— получил дальнейшее развитие. Это подтверждал сам Эйзенштейн. «Парадоксальная концепция «монтажа аттракционов»,— писал он,— казавшаяся двадцать с лишним лет тому назад всего лишь эксцентрической выходкой — «бутадой» на театре,— сейчас оказывается не только не «эпатирующим» приемом, но в условиях неограниченных возможностей звукозрительной полифонии просто-напросто обязательной основой и необходимой предпосылкой для построения всякой мало-мальски серьезно задуманной и композиционно продуманной звукозрительной сцены» (III, 338). Так, органичной оказывается связь статьи «Монтаж аттракционов» с поздними исследованиями теоретика «Вертикальный монтаж», «Цветовое кино», «Неравнодушная природа», развивающих идею равноправия всех художественных элементов и принципы их взаимодействия в произведениях искусства. Более того, рассмотрение монтажа аттракционов и в контексте всего творчества Эйзенштейна позволило обнаружить, что плодотворное «зерно» этой теории, созрев, «развилось в глубокую концепцию кинематографического образа», а это означает, что в существе своем «монтаж аттракционов» явился краеугольным камнем всей эстетической системы Эйзенштейна (см. вступительные статьи С. Фрейлиха к III тому и И. Вайсфельда к VI тому; см. также комментарии — II, 525—527).

Это лишь один — и далеко не единственный пример.

Другими словами, участниками издания был избран принцип исторического подхода к творческому наследию великого теоретика кино, и этот методологический принцип, как показало время, глубоко оправдал себя. Он позволил не только уточнить оценки отдельных положений в теории Эйзенштейна. Он дал возможность отвергнуть как несостоятельное п р о т и в о п о с т а в л е н и е раннего и позднего периодов в его творчестве, как едва ли не антагонистических и друг друга исключающих.

Такое противопоставление, во имя какой бы «половины» оно ни проводилось, искажает истинную суть дела и дает основания для различного рода ненаучных спекуляций.

Так, в наши дни часть французской критики ультралевого направления предпринимает попытку «защитить» кинематографический монтаж 1920-х годов, и на этом основании стремится абсолютизировать раннего Эйзенштейна (до 1929 года), а для этого изо всех сил стремится противопоставить монтаж Эйзенштейна повествовательному кино, которое она идентифицирует с «кинематографом потребления»; в этих же целях французские «левые» «опускают» все то, что было сказано и сделано Эйзенштейном позже.

Одиннадцать лет назад, когда начиналось издание Эйзенштейна, его кинематограф объявляли устаревшим, исторически отжившим. Это была критика с позиции «безмонтажного» кинематографа в духе фильма, «свободного» от интерпретации, авторской трактовки. Некоторые критики на Западе тогда «отбрасывали» (и отбрасывают сейчас) Эйзенштейна, «так как он является воплощением идейности, осознанной революционной тенденциозности в искусстве»,— справедливо писал по этому поводу И. Вайсфельд во вступительной статье ко второму тому (II, 26).

Так, шеститомное собрание включилось в полемику с буржуазным киноведением уже самим фактом своего существования, отстаивая жизнестойкость и непреходящую ценность монтажа как способа активного осмысления

действительности, открытой и подчеркнутой позиции художника в противовес эстетике «невмешательства» и «потока жизни».

Эти дискуссии лишний раз свидетельствуют о том обостренном интересе, который существовал и существует в мире, к теории и практике Эйзенштейна, как и всей советской кинематографии 1920-х годов. И поэтому издание его теоретических трудов оказалось чрезвычайно актуальным для своего времени.

На вопрос — в какой мере современно это теоретическое наследие, не изменился ли язык кино настолько, что надо зачеркнуть киноэстетику сравнительно недавнего прошлого? — издание ответило четко и определенно: «Сохранились, живы эстетические идеи реалистического киноискусства; они разработаны советскими мастерами, среди которых почетное место принадлежит Эйзенштейну» (II, 26).

И это абсолютно справедливо.

Публикация наследия Эйзенштейна подчеркнула приоритет советских кинематографистов в разработке кардинальных, основополагающих теоретических проблем киноискусства. Это имеет особое значение в период общего оживления интереса к теории в мировом кино. То, что ныне составляет основу кинотеории,— вопросы монтажа, кадра, природы кино, кинематографического ритма, вопросы композиции, кинодраматургии, восприятия киноискусства и т. д.— было осмыслено, разрабатывалось в советской кинематографии уже в 20-е годы, и современная мировая кинотеория во многом опирается на те наши достижения. Собрание трудов Эйзенштейна (так же, как и издание творческого наследия Вертова, Кулешова, Пудовкина, Шуб, Козинцева) показало это со всей наглядностью.

Оно подтвердило также новаторство классика советского кино, который не только на практике, но и в теории видел дальше и зорче других, настолько, что многие его гипотезы казались слишком смелыми для своего времени.

Классическими примерами дальновидности Эйзенштейна стали работы, определявшие эстетическую функцию звука и цвета в кино, когда и то и другое было еще не вполне осознанной реальностью, для многих нежелательной и преждевременной. А идея «внутреннего монолога», которым сегодня так интересно пользуется мировой кинематограф! Она впервые была предложена советским кинематографистам более сорока лет назад в его так и не осуществленной экранизации «Американской трагедии». Вариоэкран («динамический квадрат») даже и сегодня не является вполне освоенным, а Эйзенштейном он был предложен для обсуждения уже в 1930 году. Нельзя забывать и о плодотворных поисках его в области театра,— прежде всего мысли о возможности синтеза двух систем — Вс. Мейерхольда и К. С. Станиславского, изложенные им еще в 30-е годы в труде «Режиссура» и в работе о монтаже. Многие его прогнозы оправдались и оправдываются спустя годы и десятилетия, так же, как и многие его открытия как бы превосходили дальнейшее развитие киноискусства.

Издание дает ответ и на более общий вопрос, также злободневный для своего времени (как, впрочем, и для нашего): каково назначение теории и каковы ее взаимоотношения с практикой искусства? Должна ли она идти впереди художественной практики или в с л е д за ней, не «подстегивая» ее, а лишь обобщая созданное? На примере Эйзенштейна этот вопрос может быть решен только так, как он решался им самим: теория и критика должны быть началом действенным, предельно активным, они должны помогать искусству, предупреждая его от застоя и стимулируя его движение вперед. Такова практическая функция теории.

●

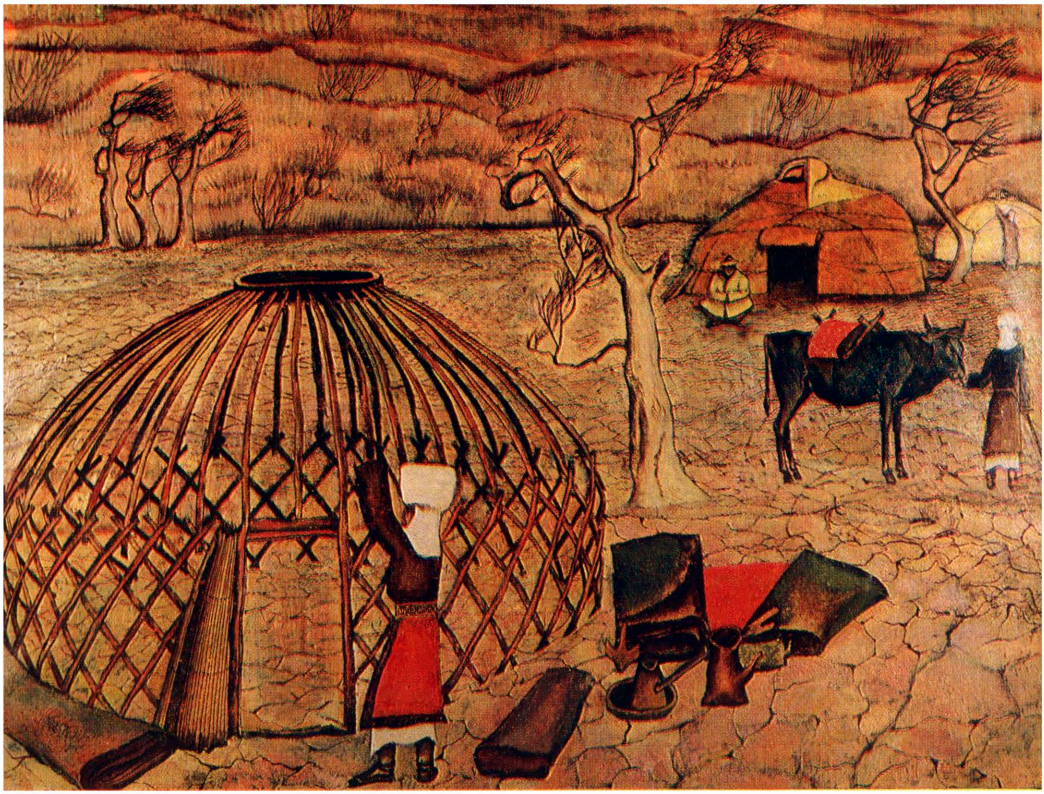
Все эти существенные проблемы, вытекающие из непосредственного содержания и пафоса эйзенштейновских трудов, были подняты изданием не только в общих вводных статьях, но и в обширном комментарии, который отнюдь не ограничивается только разъяснением затрудняющих читателя имен и понятий: он детально воссоздает т в о р ч е с к у ю и с т о р и ю произведений Эйзенштейна, подчас

Вернисаж «ИК». Михаил Ромадин

«Первый учитель», 1965
«Дворянское гнездо», 1969
«Солярис», 1972
«Не было ветру» (телефильм), 1973

Художник-постановщик М. Ромадин

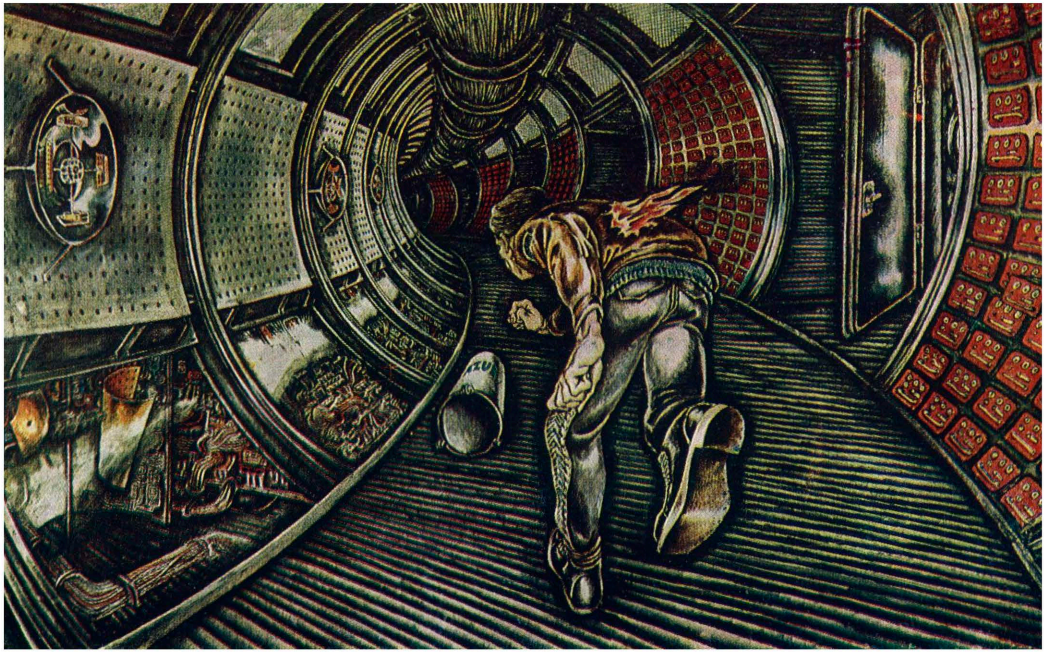
«Первый учитель»



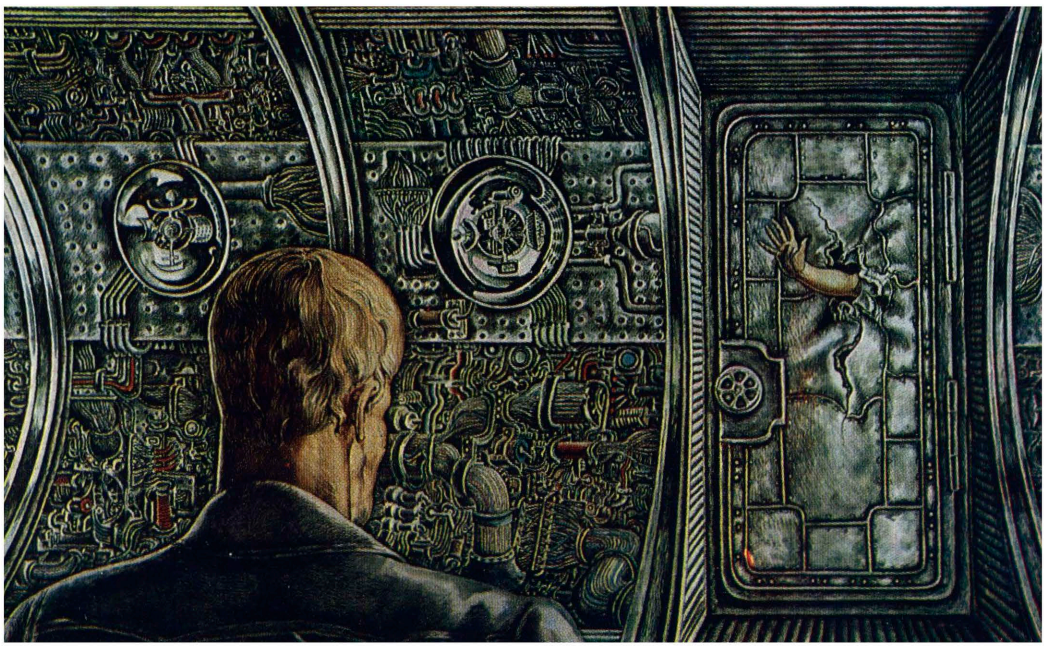
Вернисаж «ИК». Михаил Ромадин

«Первый учитель»

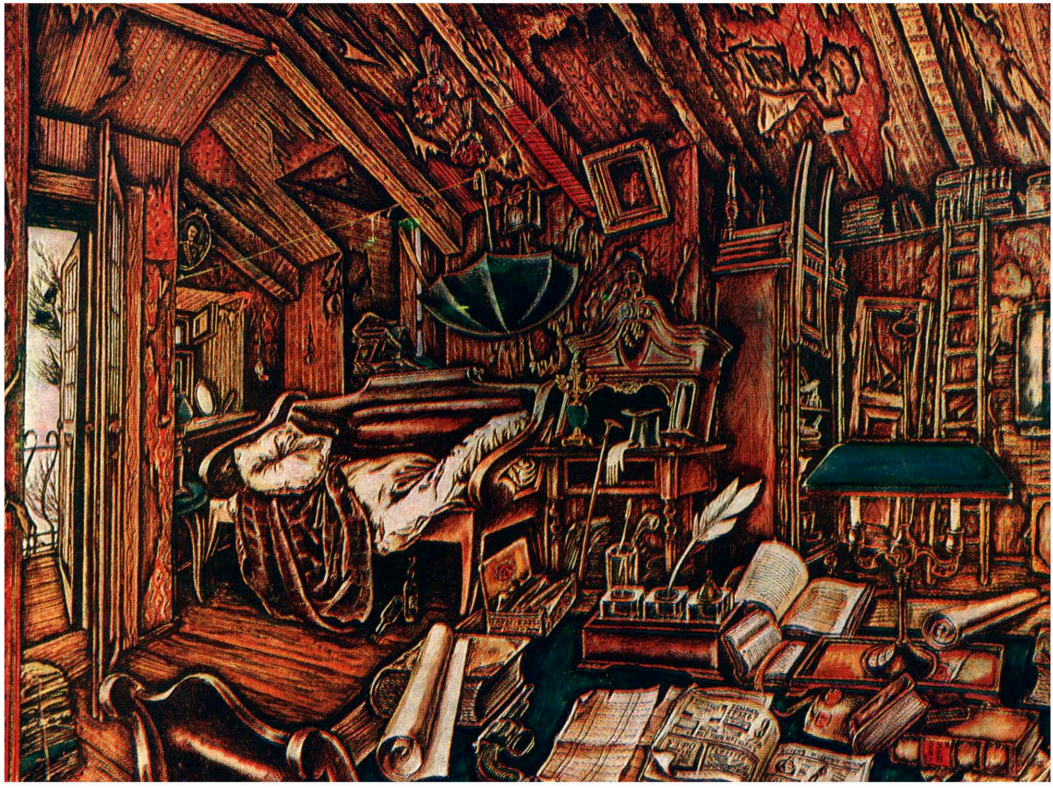
Вернисаж «ИК». Михаил Ромадин



«Солярис»



Вернисаж «ИК». Михаил Ромадин



«Поздняя любовь». Эскиз к неосуществленной постановке

«Не было ветру»

довольно сложную, восстанавливает между ними точки соприкосновения и отталкивания, вскрывает внутренние связи, далеко не всегда лежащие на поверхности, прослеживает взаимоотношения взглядов Эйзенштейна с теорией и практикой мастеров его времени и современным кинематографом. Помимо комментариев к статье «Монтаж аттракционов», укажем еще на комментарий к статье «Одолжайтесь!» (II, 493—500), где раскрывается генетическая связь идеи внутреннего монолога с предшествовавшей теорией интеллектуального кино и позднейшей идеей звукозрительного контрапункта. Для подкрепления своих выводов авторы комментария пользуются дополнительным материалом — стенограммой неопубликованной лекции Эйзенштейна. Сошлемся также на комментарий к статьям «Монтаж 1938» (II, 513—517), «О стереокино» (III, 644—645), «Неравнодушная природа» (III, 613), на комментарий к сценариям (VI) и т. д.

Следует пожалеть об анонимности этих комментариев-исследований. Как всякое исследование, они должны иметь автора! Думается, что справедливо и целесообразно было бы оговорить в каждом случае авторскую принадлежность,— так, как это было сделано в шестом томе.

Совершенно естественно, что при подобной насыщенности фактами и проблемами научный аппарат издания не может быть совершенно свободен от промахов и упущений. В отдельных случаях хотелось бы видеть в нем бóльшую гибкость и историзм в подходе к кинематографическим явлениям 1920-х годов. Так, книга А. Беленсона «Кино сегодня» (II, 531) оценивается как «излагавшая в искаженной форме тогдашние творческие установки режиссеров-новаторов советского кино». Такая оценка требует уточнения. Книга «Кино сегодня» не содержала в себе а н а л и з а творчества Эйзенштейна, Вертова, Кулешова,— и в этом была ее ограниченность. Но она была создана на основе личных бесед автора с этими режиссерами, учитывала их выступления в печати и явилась первой работой, зафиксировавшей ранние теории советского кино, в том числе — «монтаж аттракционов». Такого же уточнения требует и оценка фильмов фэксов как содержащих «ошибки эстетского характера», «преувеличение значения изобразительного момента в ущерб содержанию, драматургии» (II, 513) и т. д. Такая точка зрения идет вразрез с современной (см. «История советского кино», т. I, 1969, гл. 4). Одной из особенностей фильмов Г. Козинцева и Л. Трауберга (в отличие от общей тенденции того времени) была ориентация на традиционные искусства живописи, театра, традиционные драматургические жанры, в частности, мелодраму. Одними из первых среди молодых кинематографистов фэксы выступили в защиту актера и «индивидуальной интриги». Операторское искусство в фильмах «Чертово колесо», «СВД» и других во многом способствовало развитию общей изобразительной культуры художественного фильма. Работы А. Москвина наряду с творчеством Э. Тиссэ принадлежат к высшим достижениям советской кинематографии 1920—1940 годов. Все это сейчас, кажется, уже не вызывает сомнений, тем более жаль, что в этом вопросе редакторы сочинения не проявили должного историзма, не дали отпор вульгаризаторским схемам 30—40-х годов.

В ряде случаев отсутствует комментарий, связанный с пониманием Эйзенштейном тех или иных исторических явлений. Это относится, например, к истории дуэли и смерти Пушкина. Следовало бы привлечь квалифицированного филолога для комментирования, например, начала статьи «Из истории создания фильма «Александр Невский» (I, 159), где речь идет о «неправильном методе лечения Пушкина», о «секретных инструкциях врачу» и т. д. Все эти утверждения Эйзенштейна не соответствуют научным данным, хотя в свое время они имели хождение.

Одно замечание к библиографическому списку: он начинается с «Письма в редакцию» («Зрелища», М., 1922, № 6). Это единственное зарегистрированное здесь выступление Эйзенштейна в печати 1922 года. В литературе, однако, учтено и другое (совместно с С. Юткевичем) — статья «Восьмое искусство. Об экс-

центризме, Америке и, конечно, Чаплине» («Эхо», М., 1922, 7.XI, № 2).

Но, конечно же, качество издания определяется не этими, к счастью, очень немногочисленными ошибками.

●

Если, начиная издание, его участники ставили вопрос о том, насколько актуально теоретическое наследие Эйзенштейна, то сегодня такой вопрос уже не возникает. Тому свидетельство широкая популярность шеститомного собрания в мировом киноведении. Оно выполняет нужную и благородную задачу популяризации творчества классика советского кино не только у нас в стране, но и за рубежом. Статьи и исследования из этого собрания перепечатаны на страницах журналов или в виде отдельных томов в Италии, Франции, Болгарии, Польше, на Кубе и во многих других странах. При содействии членов эйзенштейновской комиссии разработаны планы многотомных собраний Эйзенштейна в ГДР, ФРГ, Франции и Японии. «Эйзенштейновское наследие становится поистине интернациональным достоянием»,— так прокомментировал эти факты председатель комиссии по творческому наследству С. М. Эйзенштейна и главный редактор шеститомника С. И. Юткевич.

Собрание Эйзенштейна получило признание не только в кинематографической среде — оно оказалось достаточно авторитетным и для исследователей смежных с кинематографом областей: театра, изобразительного искусства, общей эстетики.

Таким образом, общественный и научный резонанс эйзенштейновского собрания сомнению не подлежит.

И все-таки «историческая миссия» редколлегии шеститомника еще не завершена.

Рукописный архив Эйзенштейна исчисляется многими тысячами единиц — в одном только ЦГАЛИ эти материалы насчитывают 5853 папки. В них — книга «Метод», третья глава работы о монтаже, продолжение «Режиссуры», сценарии и заметки к непоставленным фильмам, замыслы, письма, рабочие тетради и т. д. Уже два десятилетия ведется сложнейшая работа по его научной обработке, и, как сообщил С. И. Юткевич, в 1972 году она была, наконец, завершена.

Естественно возникает вопрос о дальнейшей судьбе этих материалов, которые более чем необходимо довести до широкого читателя: они имеют уникальную ценность, открывают новые грани в творчестве Эйзенштейна, доказывая его близость современным исканиям в кинематографе.

Об этом можно судить, например, по опубликованной в 1973 году в журнале «Искусство кино» части рабочих тетрадей режиссера, которая посвящена замыслу фильма «Капитал». О нем мы знали лишь в самых общих чертах, точнее, знали лишь о намерении режиссера экранизировать работу К. Маркса. И вот, спустя несколько десятилетий, мы попали в его творческую лабораторию и получили возможность наглядно представить себе, что имел в виду Эйзенштейн, провозглашая принцип «интеллектуального кино».

Как известно, у Эйзенштейна нет фильмов камерных, посвященных бытовым, психологическим темам. Его темы всегда масштабны, всегда связаны с историческими событиями, сложнейшими социальными столкновениями и переломными эпохами. В этом смысле его творчество всегда было на «генеральной линии» истории. В «Капитале» Маркса его интересовала всеобщность диалектических взаимосвязей в социальной действительности, диалектический анализ исторических явлений, диалектика классовой борьбы, социальная значимость бытового, частного явления и т. д. Он искал художественные средства для их выражения, и здесь традиционная драматургия должна была уступить место новому принципу, где сюжетом является сам ход мысли в его богатой и внутренне последовательной ассоциативности.

Не случайно, исходя из анализа эйзенштейновского «Капитала», исследователи устанавливают связь принципа «интеллектуального кино» с поисками принципов политического фильма — одной из самых острых и злободневных проблем киноискусства нашего вре-

мени. И здесь Эйзенштейн, уже в который раз, оказывается первооткрывателем и глубоко современным художником...

Работа по опубликованию новых материалов, несомненно, должна быть продолжена, причем ясно, что частичная публикация их в кинематографических изданиях — это только один и далеко не исчерпывающий путь.

Необходимо издание полного собрания сочинений С. М. Эйзенштейна, которое охватило бы также его эпистолярное и графическое наследие.

Такое решение проблемы настойчиво подсказывается значительностью и многообразием творческой деятельности выдающегося советского режиссера и теоретика. Шеститомник является важной вехой на пути к такому изданию; можно сказать, что с его выходом решена основная часть тех научных проблем, что возникнут перед редколлегией будущего полного собрания сочинений. Следующим этапом на пути к нему должна явиться концентрация в специальном издании несобранной части наследия Эйзенштейна. И здесь приходится вспомнить о том плане, который предполагало осуществить издательство «Искусство» вместе с составительским коллективом. Как мы помним, речь шла о том, чтобы дополнить издание особыми томами, где нашли бы себе место вновь обнаруженные материалы. Издание должно быть продолжено. Этого требуют интересы читателя, киноискусства и всей советской культуры.

Ленинград

Новые книги о кино

Безклубенко С. Д. Телевизионное кино. Очерк теории. Киев, «Мистецтво», 1975, 277 с., 3000 экз. 1 руб. 15 коп.

Великая Отечественная война 1941—1945 гг. в фотографиях и кинодокументах. Фотоальбом. Сост. Н. М. Афанасьев, В. В. Казаринов и М. А. Трахман. Предисловие А. М. Василевского. М., «Планета», 1975, 448 с. с ил., 2000 экз., 10 руб. 22 коп.

Гиш Л. Кино, Гриффит и я. Пер. с англ. Под ред. М. Блеймана. М., «Искусство», 1974, 183 с. с ил. (Мемуары кинематографистов), 30000 экз., 89 коп.

Горюнова Г. Н. и Чернов В. Г. Экономика кинематографии. М., «Искусство», 1975, 359 с., 5000 экз., 95 коп. Учебник для вузов.

Грозев А. Златан Дудов. Пер. с болг. М., «Искусство», 1975, 143 с. с ил. (Мастера заруб. киноискусства), 30000 экз., 51 коп.

Из кинолетописи Великой Отечественной 1941—1945. Альбом. Авт.-сост. А. А. Лебедев. Предисл. К. Симонова. М., «Искусство», 1975, 335 с. с ил., 25000 экз., 4 руб. 15 коп.

Зак Марк. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. М., «Искусство», 1974, 280 с. с ил., 25000 экз., 1 руб. 45 коп.

Каральник А. Н. Новые кинопроекторы для 16 мм кинофильмов. М., «Искусство», 1975, 199 с. с ил. (Б-ка киномеханика), 25000 экз., 39 коп.

Кулешов Л. и Хохлова А. 50 лет в кино. М., «Искусство», 1975. 303 с. с ил. (Мемуары кинематографиста), 30000 экз., 1 руб. 37 коп.

Марьямов Э. Диалог с сельским кинолюбителем. М., «Советская Россия», 1975, 95 с. (В помощь сел. клубному работнику № 2), 38440 экз., 16 коп.

Мачерет А. Художественность фильма. М., «Искусство», 1975, 255 с., 10000 экз., 1 руб. 24 коп.

«Орсон Уэллс». Статьи и свидетельства-интервью. Вступит. статья С. Юткевича. М., «Искусство», 1975, 270 с. с ил. (Мастера заруб. киноискусства), 30000 экз., 1 руб. 1 коп.

Франк Г. Карта Птолемея. Заметки кинодокументалиста. М., «Искусство», 1975, 231 с. с ил., 15000 экз., 1 руб. 1 коп.

Экран 1973—1974. Сб. № 10. Сост. С. М. Чертоk. Предисл. Л. Кулиджанова. М., «Искусство», 1975, 263 с. с ил., 50000 экз., 2 руб. 30 коп.

Эльманович Т. Образ факта. М., «Искусство», 1975, 3000 экз., 68 коп.

Иван Стоянович

Обыкновенный человек в необыкновенных обстоятельствах

Есть актеры, которые властно приковывают внимание, появляясь на экране или на сцене, но которых можно и не заметить, случайно встретив на улице. С Георгием Георгиевым-Гецем такое невозможно: где бы он ни появлялся, ему всегда как бы не хватает жизненного пространства, он мгновенно «заполняет» все вокруг себя — при том, что особой импозантностью или внешней броскостью не отличается. При высоком росте он несколько сутуловат, одевается без претензий и не способен «поразить воображение» с первого взгляда. Но от него исходит особое обаяние, сильное, всепроникающее, ощутимое независимо от того, играет он или просто разговаривает с кем-то из знакомых...

Некоторые объясняют это его суровым мужественным лицом, прямым внимательным взглядом, в котором читаются и нежность, и грусть... Такое лицо впечатляет и запоминается. Думаю, однако, что подлинный источник силы артиста — в глубинах эмоционального, душевного, прочувствованного и обдуманного отношения к миру, к людям, которое — благодаря особенностям его одаренности — проявляется не бурно, не экспансивно, а исподволь, неназойливо, сдержанно, но всегда без внешних подчеркиваний и пафоса.

Мне почти безразлично, произносит ли Гец свой монолог на крупном плане или — повернувшись спиной к залу. Он может вообще безмолвно присутствовать в кадре. Безмолвно, но — заметно! И всегда умеет удержать зрителя в напряжении ровно столько, сколько необходимо по роли, по содержанию эпизода.

Характеры, принесшие славу Гецу,— это всегда синтез, сплав качеств болгарского национального характера и психологических обобщений, традиционных для нашей литературы, изобразительного искусства, театра и кино. Амплитуда духовных свойств, объединяющих его любимых героев, включает стойкость, способность преодолеть любые испытания, преданность идее, во имя которой можно пожертвовать и жизнью, иронию, порой поднимающуюся до уровня социального, привязанность ко всему земному, ре-

альному, физически ощутимому и одновременно — тягу к романтически возвышенному, поэтическому...

Пожалуй, может показаться, что Георгий Георгиев-Гец — актер «типично болгарский», и творчество его может быть понятно прежде всего его соотечественникам, а зрителям другой страны покажется если и интересным, то неблизким. Это не так. В большинстве ролей, сыгранных Гецем в кино, театре и на телевидении (а их — около девяноста!), выявлены черты общечеловеческого звучания. Именно поэтому артист одинаково успешно апеллирует к зрителю любой национальности, возвышая национальный характер до общечеловеческого.

Естественно, что в кино, которое, по сравнению с театром, легче и свободнее «переходит границы», эта особенность актерского дарования Георгия Георгиева-Геца раскрывается полнее и нагляднее. Напомню лишь некоторые из образов, созданных им на экране. Несгибаемый, мужественный боец-коммунист — «Зарево над Дравой». Храбрый партизан — «Восьмой». Человек, переживающий драму трудной любви,— «Запах миндаля». Горожанин, еще не порвавший корней с деревней,— «Крестьянин на велосипеде». Какое разнообразие характеров и стоящих за ними социальных и нравственных ценностей. Кажется, ему по плечу любая роль...

Артист возражает:

— Я не могу играть жалких, мелких людишек. Мне довольно часто предлагают очень интересные в творческом отношении задачи, которые другие актеры решают мастерски. Но я знаю, что это — не мое. В искусстве меня привлекает прежде всего человек с сильным и решительным характером. При этом у него не обязательно должна быть необыкновенная, яркая судьба. Он может быть и просто скромным тружеником... Одно другому не мешает.

Люблю я и роли отрицательных персонажей. Но тогда пусть это будет с и л ь н ы й враг, а не ничтожество.

Когда я говорю о «рядовых людях», которых я как раз и предпочитаю играть, то я не имею в виду людей заурядных. Обыкновенные люди, попадающие в сложные, необыкновенные обстоятельства,— вот что меня привлекает больше всего. Ведь люди в таких ситуациях часто проявляют исключительные качества. Так что я всегда с радостью работаю над образом человека, на пути которого встают не обычные, а по-особому трудные препятствия.

Такова позиция Геца, определяющая его а к т е р с к и й в ы б о р.

...Мы беседуем с Георгием Георгиевым-Гецем в дни, когда вся творческая интеллигенция и общественность Болгарии живет под впечатлением решения Политбюро ЦК БКП, направленного на дальнейшее развитие болгарского социалистического киноискусства. Этот программный партийный документ непосредственно касается основных вопросов кинодраматургии, режиссуры, критики, тематического планирования, кадрового и технического обеспечения кинопроизводства, организации и задач кинопроката. В решении намечены конкретные меры по перестройке, совершенствованию координации и усилению централизации производства фильмов в нашей стране. В нем сформулированы основные идеологические цели и принципы развития киноискусства Болгарии на современном этапе строительства социализма.

По седьмому пятилетнему плану капиталовложения в кинематографию удваиваются по сравнению с предыдущей пятилеткой. Производство болгарских фильмов решено увеличить — с тем чтобы к 1980 году выпускать 25 игровых картин для киносети и 40 для телевидения, снимать 100 документальных, 70 научно-популярных и 25 мультипликационных лент ежегодно.

Предусматривается всестороннее расширение деятельности Союза болгарских кинематографистов.

Решение Политбюро ЦК БКП дает высокую оценку сегодняшнему состоянию нашего кинематографа, содержит глубокую и вдохновляющую характеристику стоящих перед ним задач.

— Как вы оцениваете решение ЦК БКП

по вопросам кино,— спрашиваю я Геца,— с точки зрения творческих и общественных задач художника?

— Решение Политбюро Центрального Комитета нашей партии — документ огромного значения. Его положения исключительно важны как для болгарской кинематографии в целом, так и для каждого художника. Партия дала высокую оценку тому, что мы до сих пор сделали, верно и своевременно указала участки сложного живого кинематографического процесса, требующие особого внимания, в ясной и конструктивной форме наметила направление, по которому должно развиваться наше любимое искусство. Мы воспринимаем решение Политбюро как наказ, обращенный ко всем кинематографистам и к каждому из нас лично, как развернутую программу всей нашей творческой деятельности в общественной жизни.

Да простят меня наши молодые коллеги, но мне кажется, что мы, более опытные работники кино старшего поколения, которым вскоре после 9 сентября 1944 года пришлось начинать практически с нуля — и в теоретическом, и в материальном обеспечении этой важнейшей области национальной культуры, — лучше, чем кто-либо другой, можем оценить то исключительное место, какое сегодня кино заняло в нашей социалистической культуре. Болгарское кино тесно связано со всей общественной жизнью страны, оно живет интересами народа, оно развивается в тесном взаимодействии с кинематографиями братских социалистических стран, прежде всего с кинематографом Советского Союза.

Думаю, что сегодня, когда партия вновь продемонстрировала глубокую и разностороннюю заботу о нашем искусстве, мы должны прилагать еще бóльшие усилия для его успешного развития, с особой ясностью ощущая высокую, волнующую ответственность перед современностью и народом.

Истоки

Как случилось, что деревенский мальчик, родившийся и выросший среди девственных кущ, покрывающих склоны Балканских гор, проник в сокровенные тайны искусства и стал его Мастером?

Разпоповцы, родина Геца,— теперь часть города Елена. В конце 20-х годов это было одно из многих сел, затерянных в глубоких оврагах, окруженных высокими бесплодными холмами. Девять месяцев в году в селе оставались только женщины и дети: мужчины искали счастья на чужбине, работая, где придется, чаще всего,— садовниками. Но на три зимних месяца они возвращались в родные места. Это были месяцы праздников, свадеб, охоты.

А самым светлым праздником был для жителей села... театр. Зимними вечерами, когда из-за нехватки керосина избы освещались лампадами, один дом и ведущая к нему улица были залиты светом: на сцене сельского клуба творилась магия искусства. Мельник давал ток от движка со своей мельницы, сын корчмаря приносил стулья из корчмы, столяры и плотники сооружали декорации, из больших старых сундуков, где хранят приданое, извлекался «реквизит». И все село принимало участие в спектаклях. Не было, пожалуй, ни одного жителя — ни старого, ни малого,— который хотя бы раз не ступил на клубную сцену. Можно предположить, что публика сельского театра наслаждалась бытовыми драмами, фарсами, мелодраматическими спектаклями... Ничего подобного! Общественно важная, социальная тематика более всего волновала аудиторию, которая всегда с нетерпением ждала обновления репертуара. «На дне» Горького, «Сид» Корнеля, «Сомнительное лицо» Нушича, «Женитьба» Гоголя, вся болгарская классика, многие современные пьесы, затрагивающие острые проблемы общества,— семь-восемь премьер за сезон! Их подготовка начиналась еще летом. И все по очереди становились то актерами, то бутафорами, то рабочими сцены — все трудились с одинаковым увлечением.

Отец Георгиева-Геца, по профессии садовник, играл роль поэта-революционера Христо Ботева, а одной из первых ролей самого Геца

была роль Клеща из пьесы «На дне». За ней последовало множество других...

Среди таких вот людей, любящих театр до одержимости, очарованных его искусством на всю жизнь, рос и воспитывался Гец. Он был в числе тех горячих поклонников театра, которые могли неделями жить в ожидании радостного дня премьеры. Будущего актера учили в соответствии с уставом, существовавшим еще со времен Возрождения. Этот устав предъявлял жесткие, даже суровые требования к артистам. Он призван был не только привить им настоящую, бескорыстную любовь к театру, но и воспитывать в них способность к критической самооценке и твердой дисциплине.

Одна из статей устава гласила: «Актер может отсутствовать на репетиции только по причине смерти...»

— Это была «болезнь» самого благородного свойства,— вспоминает Гец.— Человеку, не переболевшему ею, трудно представить себе эти чары, которые каждую зиму брали нас в плен. Люди творили театр всюду. В свои игры, празднества, свадьбы, обычаи они непременно вносили элементы театральности.

Когда случались в селе большие события, на вершинах близлежащих холмов, по знаку из клуба, зажигались огромные костры. На каждом холме группа охотников стреляла в воздух из ружей, стреляла слаженно, залпами. Самодельные ракеты расцвечивали небо над площадью, и церковный колокол был музыкальным сопровождением этого поразительного спектакля. Даже сельская церковь превращалась в театр. Все жители села, не отличаясь особой набожностью, участвовали в церковных обрядах и все до единого пели. Охотники и рыбаки готовили специальную программу, создавая своеобразную театральную атмосферу праздников. И все было срежиссировано, предварительно отрепетировано, все детали оговорены. Лучший наш художник, который бескорыстно рисовал декорации и ставил все спектакли, Иван Петров, теперь профессор в Высшем институте изобразительных искусств; одним из режиссеров был Христо Тырсанов, необыкновенно

Спектакль «Любовь Яровая». Кошкин — Георгий Георгиев-Гец (слева)

одаренная личность, человек огромной эрудиции. Он и по сей день продолжает работать с молодыми в том же клубе и с трогательной заботой растит таланты: музыкантов, живописцев, актеров.

●

Опьянение искусством, жажда творчества не покидают Георгия Георгиева с тех юношеских лет. Гимназистом он играет множество ролей в спектаклях, завоевывает первые места на конкурсах как лучший художник, беллетрист и чтец в городе. Закончив гимназию в 1946 году, он получает высшую награду — звание «Самого талантливого ученика». Военную службу он проходит как участник ансамбля и военный корреспондент. В 1949 году его принимают в Государственное театраль-

ное училище на актерский факультет, и в том же году он получает свои первые роли в театре и кино: в пьесе «Разведка» (полковника Костова) и в фильме «Утро над родиной» (слесарь).

— Я счастлив, что первыми моими партнерами были такие одаренные люди — впоследствии народные артисты, как Апостол Карамитев, Георгий Калоянчев, Любомир Кабакчиев, Стефан Савов,— подчеркивает Георгий.

Театр или кино?

Банальный вопрос, который обычно спасает неудачные пресс-конференции, приобретает парадоксальный смысл или, точнее, парадоксальную бессмысленность, когда речь идет о творчестве Геца. Потому что и на сцене и перед камерой его интерпретация образа обладает одними и теми же основными свойствами: простотой, естественностью, филигранностью исполнения, обязательным наличием «сверхзадачи», которую он решает исподволь, не навязывая ее зрителю; стремлением к психологическому анализу. И в кино и в театре он излучает удивительное очарование, которое выходит за рампу или «отражается» от белого полотна экрана; и в том и в другом случае ему в этом помогают точная, органичная пластика; лицо, самой природой одаренное острой графичностью; глубокий с богатым регистром голос, который с одинаковой убедительностью доносит до зрителя нежность лирического намека и категоричность нравственного приговора. Но все сказанное не означает, что Георгиев-Гец работает «универсальными средствами», что он сметает границы между театром и кино. В основе его мастерства одни и те же основные принципы, но контакт зрителей с театральным актером Гецем и с Гецем — актером кино неодинаков.

Вероятно, корни этого различия следует искать в специфике манеры исполнения: в театре — игра с последовательной, так сказать, логично закономерной градацией построения характера, со своей неизбежной условностью, с непосредственной связью «актер — зритель»; в кино — иные приемы, ведь актеру необходимо подчас за минуту раскрыть характер героя, да еще не перед живыми людьми, а перед холодным объективом камеры. Гец тонко чувствует и максимально выразительно использует все преимущества как кинематографической, так и театральной спе-

«Закон моря». Петр — Георгий Георгиев-Гец

цифики. Однако мне кажется, что экран все же ярче раскрыл талант Геца, дал ему возможность богаче и точнее показать характеры своих героев, особенно современников.

Хотя и среди тридцати с лишним ролей, сыгранных Георгиевым на сцене национального театра «Иван Вазов», многие останутся в летописи болгарской сцены. Среди них — профессор Радев из пьесы Георгия Джагарова «Эта маленькая земля» (1974), где Георгиев страстно воюет за нравственное величие человека социалистического общества; Тетерев из «Мещан» (1972), верно увиденный, колоритный образ из богатейшего мира горьковских героев; морально деградировавший Молинаро из пьесы «Отдых в Арко Ирис» Димитра Димова (1970); чопорный лорд Бэрли в трагедии «Мария Стюарт» Шиллера, (1970), Хастингс — в трагедии Шекспира «Ричард III» (1967); слабовольный престолонаследник Владимир в пьесе «Монарх и его сыновья» Милко Микова (1968); Березкин из «Золотой кареты» Леонида Леонова (1967); Кошкин из пьесы Тренева «Любовь Яровая»... Видимо, надо остановиться: перечислять пришлось бы еще долго.

Лучше послушать, что ответит Гец на банальный вопрос: «Кино или театр?».

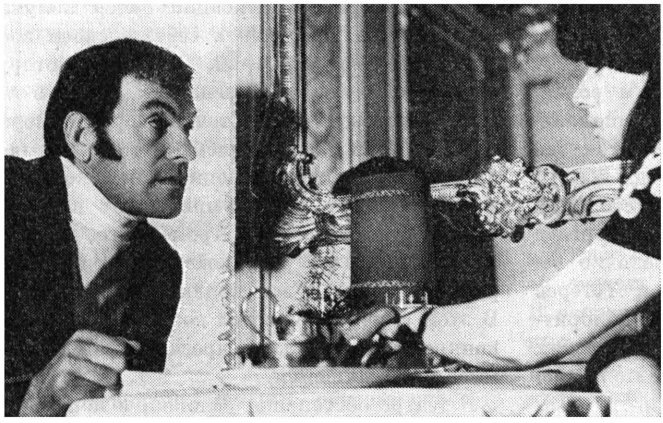
— Я считаю, что актер в театре живет очарованием непосредственного общения, «соприкосновения» с публикой, а точнее — той удивительной связью, какая существует между исполнителем и зрителем. Не знаю, биотоки ли это или что-то иное, однако связь — сильна и осязаема! Характер ее меняется во время спектакля. Она то прочная и устойчивая, то вдруг начинает исчезать, а иногда вообще обрывается. К сожалению, у меня бывали такие моменты, когда, по тем или иным причинам, контакт со зрителем неожиданно пропадал. Актер чувствует это мгновенно, начинает волноваться и суетиться в желании вновь его наладить, и иногда — от испуга, что не добьется успеха — делает это настолько настырно, что еще больше отдаляется от зрителя. Когда же связь эта прочна — все, что делает актер на сцене, выглядит несказанно прекрасным, сам он счастлив и уверен в себе... В кино этот контакт отсутствует. Но в качестве компенсации актер получает возможность пережить в себе, в своем воображении весь сценарий, судьбу, которую предстоит ему воссоздать на экране,— и в этом тоже есть свое чудо. Стоишь перед камерой, один на один с воображаемыми партнерами — актеру, овладевшему спецификой такой игры, момент съемки часто приносит истинную творческую радость. Кроме того, в кино актеры играют в реальной обстановке: декорации, натура — все подлинно, достоверно. В этом случае и чувства должны быть более конкретными, нужна предельная точность мысли и ощущения.

В театре обстановка условна, и исполнение роли требует иной степени искренности, грубо говоря — броскости, открытости чувств, словом, театральности, конечно, в хорошем смысле этого слова. Одинаково ужасно для актера быть театральным в кино и кинематографичным — на сцене. Был момент, когда в период особенно быстрого развития кино и телевидения некоторым актерам театра вдруг показалось, что это грозит им гибелью, и они стали лихорадочно использовать все возможные средства, чтобы предотвратить катастрофу, эксплуатируя приемы, заимствованные целиком у кино. Но, к счастью, вскоре нам удалось перестроиться, вновь обрести свое сценическое «я», и теперь мы точно знаем, в чем разница между кино и театром, в чем красота и величие того и другого. В чем своеобразие каждого из этих искусств и в чем их взаимосвязь.

Первый кадр, первый дубль

Рабочие, крестьяне, военные, разведчики, партизаны — какие только образы не встретишь, листая творческую биографию киноактера Георгия Георгиева!

— Огромное удовольствие доставляют мне роли моих современников, даже если вся роль сводится к одному эпизоду. Мне кажется, что, воплощая на экране образ человека наших дней, артист наиболее прямым, непосредственным образом служит своей стране. Соз-



«Нет ничего лучше плохой погоды». Боев — Георгий Георгиев-Гец

дать полноценный характер современника — трудно, но когда актеру это удается, благодарность зрителя бывает настолько велика, что сразу же возникает желание получить новую т а к у ю ж е роль. Безусловно, любая роль — в классике, в историческом фильме — ничего не стоит, если в ней нет современного видения. Но тот, кто воссоздает актуальное, сегодняшнее событие, все же находится в наиболее ответственной ситуации — любая его промашка, ошибка мгновенно замечаются, любая фальшь обнаруживается и разрушает образ. Это и хорошо и плохо — тем более, если иметь в виду, что не только от актера зависит правдивый показ нашего современника...

...Но вернемся к событиям двадцатипятилетней давности. «Утро над родиной» — режиссеры Стефан Сырчаджиев и Антон Маринович. В роли Слесаря — студент-дебютант Георгий Георгиев-Гец... Это песня о «бригадирском» движении, о молодежном трудовом порыве, о товариществе, о любви. Образ Слесаря — один из тех чистых, светлых образов, в котором, увы, розовой краски более, чем требовалось правдой жизни, и правдивость характера вызывает поэтому некоторое сомнение; но все же зритель не мог остаться безразличным к общему настроению фильма, к тому чувству бодрости и оптимизма, которым жило первое поколение молодых строителей социалистической Болгарии, и которое, пусть не без наивности, не без умильности, передавал фильм. И Гец в характере Слесаря выделял черты, присущие этому поколению.

— Это была моя первая работа в кино, поэтому, несмотря на отсутствие опыта и определенный схематизм характера, роль Слесаря осталась навсегда дорогой моему сердцу. Первая в жизни, да к тому же — мой современник... Вот я и попытался вложить в него всю свою любовь к труду, всю свою преданность коллективу, энтузиазм в деле строительства обновленной родины.

Облик созидателя новой жизни мы увидим и в других его работах: например, в одном из фильмов, теперь уже ставшем классикой, в «Неспокойном пути» Дако Даковского (1954), где, с присущей ему страстностью, Георгиев играет Казака, активного борца за коллективизацию.

Образ Петра из «Закона моря» (режиссер Яким Якимов; 1957) открывает новую страницу в творческой биографии актера, резко отличаясь от всего сыгранного им раньше. Правда, фильм этот, как и предыдущие, отдал дань и схематизму характеров, и сентиментальности, но при этом сделал возможным для Геца впервые показать свои способности в психологическом анализе роли, проверить

свое актерское дарование в атмосфере сугубо камерной, интимной: муж, жена, семейная драма... На первый взгляд, он здесь — просто партнер в тривиальном треугольнике, но Гецу удалось преодолеть штамп «обманутого мужа», он наделил своего героя чертами неповторимой индивидуальности, чувством достоинства настоящего мужчины, благородством друга, умением прощать.

— Я с огромным желанием снимался в «Законе моря». Как я уже говорил, во мне всегда вызывают уважение и восхищение люди, живущие и борющиеся в нелегких условиях. Независимо от недочетов и слабостей роли, Петр — личность цельная, с сильным характером, с верой в человека. Его драма — в потере доверия к самым близким ему людям. Большое наслаждение — играть героя, умеющего мужественно и с достоинством не только одерживать верх, но и проигрывать.

В процессе психологического постижения и раскрытия образа современника Георгиев сталкивается с характером очень интересным и странным — Иваном Дивия (Диким) из фильма «Крутая дорожка» Янко Янкова (1960). Некоторые черты этого образа Гец, в трансформированном виде, переносит и в другие свои роли. В образе Ивана Дивия он впервые продемонстрировал все богатство своей актерской палитры: острую отточенность характерных деталей, которые порой делают его даже чудаковатым, как бы немного сумасшедшим — это та «сумасшедшинка», которую Иван Дивия призывает себе на помощь, чтобы получить свободу от обстоятельств, от других людей.

Многие черты Ивана Дивия встретятся нам и в образах других героев Геца: в фильмах «Золотой зуб», «Черная река», «Отправляйся в дорогу», да и в «Восьмом». «Своенравный, горячий, деспотичный, гневом своим орудующий, как палкой, раздражительный, недоверчивый... и, как это бывает у по-настоящему сильных мужчин — с добрым, легко ранимым сердцем»,— так пишет о нем в сборнике «Актеры болгарского кино» Вера Найденова.

Фильм «Крутая дорожка» не оставил глубокого следа в истории болгарского кино. Но так случилось, что и в дальнейшем, играя роли своих современников, Гецу не раз приходилось создавать образы в фильмах с нечетким художественным посылом или с благородными, но не полностью реализованными намерениями. Однако герой Геца всегда полнокровен, всегда светится. Естественно, его

«Запах миндаля». Никодимов — Георгий Георгиев-Гец

актерское мастерство не всегда одинаково высоко. Но перед нами — всегда актер со сложившимся характером, многоплановый, актер, который, если не в состоянии довести драматургически несовершенный характер до художественного совершенства, то, по крайней мере, спасает его от равнодушия публики и критики — в другом исполнении такие образы непременно вызвали бы именно такое отношение. Возьмем, к примеру, героя-моряка из фильма «Меж двух», мечущегося между женой и ребенком (1965); мрачного, но незлобного Добри в фильме «Черная река» Захари Жандова (1963); кмета из фильма «Отправляйся в дорогу» Петра Донева (1959); Слави из «Последнего холостяка» Владимира Янчева (1973) — все они сохранились в зрительской памяти только потому, что были освещены обаянием таланта Георгия Геца. Более серьезного разговора заслуживает роль Никодимова в фильме Любомира Шарланджиева «Запах миндаля», поставленного в 1967 году. Коммунист, активный борец за новую мораль, но проживший добрую половину жизни, любя женщину, мыслящую по-старому, не умеющую преодолеть предрассудки, Никодимов проходит через самое тяжкое нравственное испытание и, боясь изменить себе, решается на самоубийство. Гец, как всегда, скуп в выразительных средствах, но даже безмолвное его присутствие в кадре завораживает. Драматургия не всегда помогает ему — скупость выразительных средств подчас приводит его к некоторому однообразию, но все же образ Никодимова остается крупным событием в летописи болгарского кино и занимает важное место в творчестве самого артиста.

От необузданной стихийной ярости до сдержанного благородства, от обреченности до веселой комедийности и самоиронии — таков диапазон чувств, свободно и сильно передаваемых артистом; руководители, рядовые труженики на заводах и в селах, отцы и мужья — таков мир героев-современников, им созданных...

Творческие достижения, как известно, не находятся в арифметической прогрессии с прожитыми годами. Но сегодня, когда актер вступил в пору творческой зрелости, среди прочих образов современников, им сыгранных, особенно ярко выделяется Йордан из фильма «Крестьянин на велосипеде», поставленного Людмилом Кирковым по сценарию Георгия Мишева. Этот фильм — одна из наиболее серьезных кинематографических удач болгарского кино последних лет — обладает всеми преимуществами многопланового произведения: зритель может следить за развитием любовной темы, задуматься над сложными проблемами миграции, а для меня, например, самым значительным в нем остается творчество Геца: мучительное смятение в душе героя, неясные поиски чего-то нового и, одновременно, страх перед неустойчивостью в случае утраты старого переданы им с величайшей искренностью и мастерством.

Образ Йордана в интерпретации Геца много шире тематики фильма — он фокусирует в себе всю сложность характера искреннего, сильного человека, в котором нравственное начало ведет непримиримую борьбу с мещанскими представлениями. Гец тонко и деликатно показывает обреченность его запоздалой любви к молодой девушке, принадлежащей всеми своими интересами, взглядами, помыслами другому, новому поколению. И мудро, тактично подсмеивается над несоответствиями между привычками и новыми обстоятельствами, в которые попадает его герой. Вот роль, в которой сполна проявился весь, почти универсальный диапазон актера: от подавленной тихой грусти — до экспансивного протеста, от деликатной нежности — до шумной, даже грубоватой эмоциональности.

Самых значительных успехов Георгий Георгиев добивается на пути скрупулезно правдивого, гармоничного, но далекого от однозначности анализа личности сложной, ищущей, неуспокоенной...

Однако в наши дни искусство не может ограничить себя портретированием современного положительного героя, оно должно еще противопоставить ему сильного противника, потому что часто именно в борьбе с чуждой нам идеологией до конца полно раскрываются

богатство, красота и правда наших идей. Вот почему большой актер обычно ищет способа, чтобы пополнить свою биографию сложными, многоплановыми образами отрицательных персонажей. И Гец убедительно, не шаржируя, играет предателей родины, врагов открытых и замаскированных, сильных и слабых. Вот как характеризует эту сторону своего творчества сам Гец.

— В работе, скажем, над образом вражеского разведчика меня привлекает та необычная обстановка, в которой он действует, и обязательно присущее ему сочетание качеств человека обыкновенного и в то же время резко противопоставленного всему тому, что привычно, обычно для наших людей, для моих зрителей. Я в этих случаях стараюсь проникнуть в мотивы поступков героя, сделать его полнокровным, живым. Я сыграл много ролей наших разведчиков. Меня пленяет своеобразная романтика, которой живут эти люди, их артистичность — в самом высоком, сложном и опасном смысле этого слова. Я находил сходство между моей профессией артиста и их работой. С той «небольшой» поправкой, что их ошибка может стоить жизни или явиться причиной провала всего дела. И мне, наоборот, доставляет чувство нравственного удовлетворения, показав крупного врага, привести его к катастрофе, всю необходимость которой и должен постичь зритель.

В 1960 году Гец сыграл роль генерала Станимирова в фильме Антона Мариновича «Ночь на тринадцатое». Спокойный, хладнокровный, «мозговой центр» сложной контрразведывательной операции. А спустя девять лет он показал нам разведчика как сильную, доблестную личность с «полифоничным» характером в таком, в целом не очень удачном, фильме, как «Цитадель ответила» Генчо Генчева. Необычайная, смертельно опасная обстановка, в которой, как говорит Георгиев, он любит показывать своих героев, проверить «на излом» силу их характеров, особенно хорошо показана в фильме Методия Андонова «Нет ничего лучше плохой погоды» (1970). Здесь Гец пытается (хоть и не всегда одинаково убедительно) сыграть разведчика, отбросив

«Игрек 17». Капитан Руднев — Георгий Георгиев-Гец

те традиционные «типажные» черты, которые традиция связала с этой профессией. Колоритна и самобытна его трактовка эпизодной роли в фильме «Игрек 17» Васила Цанкова (капитан Руднев).

Одним из самых значительных достижений актера в области «детективного фильма» стала роль Липовского в фильме «Золотой зуб» (1962) режиссера Антона Мариновича. Образ Липовского в исполнении Георгиева производит тем более яркое впечатление и запоминается тем более надолго, что в нем впервые в болгарском кино так называемый криминальный жанр наполнился философским, гуманистическим содержанием, и динамичная приключенческая история поднялась до уровня психологической драмы.

Силой идей и оружия

— Было время, когда меня считали актером, в основном, игравшим роли революционеров, героев антифашистского Сопротивления — в театре и в кино. И так оно и было на самом

деле: я играл эти роли с увлечением, со страстью, с влюбленностью и жадно стремился понять их до конца, как можно глубже. Что привлекало меня в этих образах? Прежде всего, цельность характеров, основанная на глубокой вере в социалистические идеалы, мужество, преданность своему народу. И, кроме того, актеру — так мне кажется — всегда интереснее играть необычных, выдающихся людей. Те исключительные качества, которые им присущи, производили на меня, как на человека и художника, невероятно сильное впечатление. И, смею утверждать, я прочел о них почти все, что было написано за последние годы. Со многими из своих героев, очень разными людьми, участвовавшими и в подпольной, нелегальной работе, я встречался накоротке, с трепетом и волнением стараясь перенять их силу и скромность, их величие. Мне кажется, что, несмотря на множество образов антифашистов, созданных мною, они не повторяются, ведь это личности духовно богатые, многогранные и разные, хотя стержень их характеров один — беззаветное служение революции. Сильный характер, проявляющийся в уникальных обстоятельствах, руководимый сжигающей идеей самопожертвования, всегда вызывает уважение, и работать над такими образами — истинное наслаждение.

Вереницей проходят перед нами герои Геца из фильмов на историко-революционную тему, суровые, мужественные, непреклонные — как будто высеченные из камня. И при этом, актер прав, очень разные, очень не похожие друг на друга. Потому что внешняя «типажность» никогда его не привлекает, он ясно понимает и чувствует, что каждая новая роль — это обязательно новый человек, а не новая разновидность одного и того же клише. Несмотря на обилие ролей одного плана, Гец поэтому почти не повторяет себя. (Я говорю — почти, поскольку случается, что драматургическая обедненность роли все же иногда толкает и его на повторы.) «Брат» из «Первого урока» Рангела Вылчанова (1959) несет в себе сдержанную теплоту и силу; Младен из фильма «Как молоды мы были» Бинки Желязковой (1961) — щедрость души, ум и отвагу конспиратора, в нем — бесконечная преданность идее и любимому человеку; эпизодическая роль Незнакомца из фильма «Самая долгая ночь» Выло Радева (1967) свидетельствует об умении Геца всего несколькими штрихами набросать основные черты борца-коммуниста; образ Воеводы в телевизионной серии «На

«Зарево над Дравой» Боян Василев — Георгий Георгиев-Гец

«Крестьянин на велосипеде». Йордан — Георгий Георгиев-Гец

каждом километре» (1963), хотя и обедненный стремлением авторов к внешней динамичности сюжета и отсутствием подробной биографии персонажа, все же волнует драматизмом, заключенным в его судьбе; в «Плененной стае» Дучо Мундрова (1962), как это уже было в «Золотом зубе», Гецу снова пришлось стать «по ту сторону барьера»: в этом талантливо поставленном фильме на антифашистскую тему он играет роль полицейского следователя.

— Я играл эту маленькую роль с большим интересом: меня привлекала оригинальность образа. Это была моя первая целиком отрицательная роль и, пусть это не покажется вам нескромным, сыгранная успешно.

Среди портретов антифашистов, созданных Георгиевым, один выделяется особо: это образ «Восьмого» из одноименного фильма Зако Хеския. О нем можно сказать, что он даже приобрел черты монументальности, ведь истоки образа — в возвышенности романтического начала, которое несет в себе «восьмой», в исключительности его подвига, действительно сделавшего его похожим на героя мифологических сказаний.

Одну из последних ролей Георгия Георгиева-Геца — роль Бояна Василева, главного героя фильма «Зарево над Дравой» (режиссер-постановщик Зако Хеския, 1973), можно причислить к образам как героев революционного прошлого, так и современности. Фильм этот — широкое батальное полотно, отражающее участие болгарской Народной армии в последней фазе второй мировой войны. Бывшего политзаключенного — коммуниста Бояна Василева направляют на политработу в армию. Василев — человек смелый, личность одухотворенная, щедрая, на формирование которой оказали влияние события переломного исторического момента, война и личная драма. В этом образе с новой силой выявляются достоинства художественного мастерства Геца: жизненная убедительность и яркая выразительность, суровость, за которой ощутима истинная человечность.

Народный артист

— На обсуждении одного из фильмов меня спросили: «Что вам более всего ненавистно в этом мире?». Я не мог сразу ответить задумался. Теперь я уже могу сказать: из всех человеческих проявлений, которые мне ненавистны более всего,— на первом месте — ложь. Ложь близким и совсем незнакомым людям.

Ложь в искусстве. Ложь родине. Ложь своему времени. И, возможно, ощущая это так остро, я, работая над своими ролями, и делаю все возможное, чтобы изобличить ложь, наказать ее носителей. При этом не имеет особого значения — положителен ли характер моего героя или отрицателен. Важно стремление, результатом которого непременно была бы победа искренности, партийной истины. И как артиста, и как человека меня мало волнуют личности — в литературе, искусстве, да и в жизни тоже,— которые не преданы глубоко идее добра и, тем или иным образом, в той или иной форме, не служат истине.

Можно назвать немногих художников, которые бы столь последовательно защищали свое «верую», как делает это Георгий Георгиев. И как артист, и как человек он всегда излучает целеустремленность, он всегда на острие важнейших проблем, волнующих болгарское общество.

Благодаря всем этим качествам Гец и пользуется огромной любовью зрителей. У него нет своей публики. Любая публика — его. Он в настоящем смысле этого слова — н а р о д н ы й артист. Говоря в своих «Беседах о кино» об актере Василии Ванине, Михаил Ромм сказал так: «Он был не только подлинно национальным актером, он был еще и народным актером. Я не знаю другого, кто бы так оправдывал звание народного артиста. Он был народным и потому, что сам происходил из гущи простого народа, и потому, что понимал его, и потому, что народ видел в нем «своего», любил его и понимал до конца... В каждой своей работе он как бы разговаривал с народом и помимо заданных сценарием или пьесой реплик устанавливал со зрителем какое-то свое особое общение, какой-то особый интимный обмен мыслями».

Вероятно, не подыскать более точного и чудесного толкования понятия «народный артист», чем то, которое дал выдающийся советский режиссер. Вероятно, не подыскать другого определения, которое столь же верно и лаконично определило бы и сущность дарования Георгия Георгиева-Геца.

София

Рейнхард Хауф,
Франц-Йозеф Дегенхардт

Антифашистский фильм в ФРГ сегодня

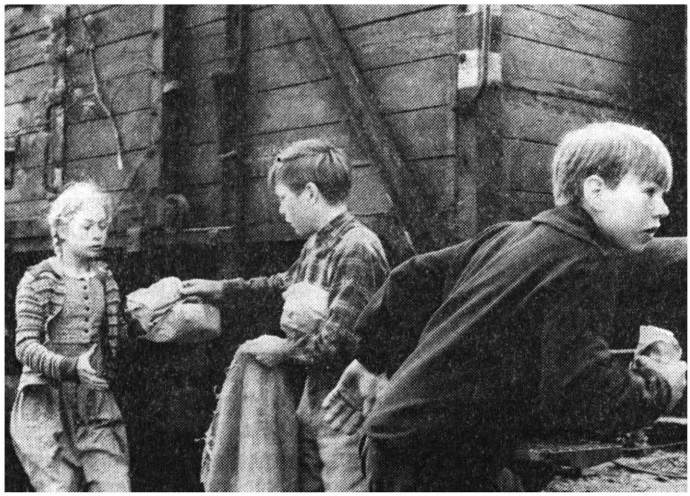
Из бесед на Мамаевом кургане в Волгограде

На Международном кинофестивале антифашистского фильма в Волгограде в мае этого года была показана картина «Бикфордов шнур», выпущенная в ФРГ. Вызвавшая большой интерес зрителей и гостей фестиваля, картина «Бикфордов шнур» поставлена режиссером Рейнхардом Хауфом по сценарию писателя Франца-Йозефа Дегенхардта.

Сегодня мы печатаем беседу корреспондентов «ИК» **М. Тоидзе** и **С. Пархомовского** с авторами картины.

— Нам хотелось бы прежде всего услышать от вас рассказ о том, как вы работали над своим фильмом, что привело вас к мысли сделать ленту именно на эту тему, как она соотносится с общественным климатом в ФРГ, какие идейные задачи должна была, согласно вашему замыслу, решить?

Р. Хауф: «Бикфордов шнур» — фильм о борьбе с фашизмом в самой Германии, о движении Сопротивления в последний год войны. Действие происходит в маленьком фабричном городке. Главным героям фильма — четырем ребятам — всего по 13—14 лет. В картине немало тяжелых сцен: облавы гестапо, аресты коммунистов, пытки. Дети являются свидетелями всего, что происходит, и понимают: они тоже должны бороться, должны продолжать дело своих отцов. Конечно, подростки не могут сделать многого, но они делают все, что в их силах: распространяют среди солдат, отправляющихся на фронт, листовки, призывающие покончить с войной, прячут раненого английского летчика. Таким образом, в последний год войны, когда почти все



«Бикфордов шнур», режиссер Рейнхард Хауф

коммунисты были захвачены гестапо, а те группы, которые уцелели, были разобщены и не имели связи, в борьбу вступили и те, кому в будущем предстояло встретить победу над фашизмом, пройти через все испытания и разочарования послевоенного тридцатилетия.

Мы не случайно сделали фильм о детях, потому что считаем, что дети — это поэтическая метафора, дети — выразители светлой идеи будущего. Нам хотелось сделать оптимистический фильм о Сопротивлении, избежать трагических интонаций. Наш фильм — фильм-надежда, фильм о радости борьбы, о силе самосознания масс, уяснивших, кто прав, с кем и во имя чего надо бороться. Дети олицетворяют для нас будущее народа.

Сценарий фильма написан по одноименному роману Франца-Йозефа Дегенхардта, вызвавшему в нашей стране очень большой интерес и многочисленные дискуссии. Кстати, фильм начинается и заканчивается песней, написанной и исполненной Дегенхардтом. Франц-Йозеф — один из самых известных в нашей стране авторов и исполнителей политических песен.

В ФРГ вышло немало книг о войне, о Сопротивлении. Книги — разные по политической ориентации, историческим концепциям, идеологии. Было много книг откровенно профашистских, прославляющих верность вермахту его генералов, а то и содержавших абсурдную попытку «оправдания» самого Гитлера, но были книги честные, глубокие, большинство из них известно советским читателям.

Но даже эти хорошие книги не рассказали еще всей правды о тех страшных годах, о тех, кто не сдался фашистам, о тех, кто шел против них.

Мы думаем, что из этих смельчаков, немецких патриотов, никого нельзя забыть. О всех, кто боролся против гитлеризма, должно быть сказано слово правды. В ФРГ живет, например, епископ, которого знает вся страна. Выступали против нацистского режима и студенты. Но их борьба не была организованной. Теперь о каждом из этих студентов написаны целые книги. Но о ком в ФРГ нет книг, так это — о коммунистах. Нет книг о 44 тысячах, погибших в период с 1933 по 1945 год, да что там книги, даже эта цифра — сорок четыре тысячи — просто никогда не упоминается. Мы узнаем об этих подлинных героях Сопротивления только из книг на военную тему, вышедших в ГДР.

Роман Франца-Йозефа Дегенхардта — первое художественное произведение, изданное

в ФРГ, где рассказывается об участниках Сопротивления — рабочих и коммунистах.

Ф.-Й. Дегенхардт: В 1945 году мне было 14 лет, но в основу моего антифашистского романа легли эпизоды моей собственной судьбы. Мой старший брат был заключен в тюрьму за участие в антинацистском Сопротивлении. Его жизнь, которую он не мыслил без борьбы, стала для меня примером. Мы с друзьями прятали еврейку, спасли раненого английского солдата.

В нашем городке действовала группа Сопротивления, в которую входили кадровые рабочие, женщины, представители интеллигенции, подростки. Моя книга — о них. Недаром мои герои наделены многими чертами людей, существовавших реально; это помогло мне правдиво воссоздать образы антифашистов, передать атмосферу тех суровых дней.

Работая над книгой, я беседовал со старыми рабочими, с коммунистами, которые сообщили мне много новых сведений о годах борьбы с нацизмом, познакомили меня с документами движения Сопротивления.

Р. Хауф: Нужно отметить, что не только роман, но и его экранизация — «Бикфордов шнур» — первый в нашей стране фильм, который рассказывает об антифашистском Сопротивлении в Германии, развернувшемся в те дни, когда фашизм уже шел к гибели и поэтому был особенно свиреп и кровав.

Фильм был снят для телевидения, и его посмотрело около восьми миллионов человек. Это число — рекордное: в нашей стране неохотно смотрят военные фильмы...

С тем большей настойчивостью мы стараемся как можно шире показать наш фильм молодежи, студентам, старшеклассникам; демонстрируем мы его и на партийных собраниях. Картина вызывает дискуссии, многими воспринимается как сенсация, потому что в нашей стране сейчас мало кто знает о немецком движении Сопротивления в конце войны. Участвовать в таких обсуждениях нам было очень интересно, так как мы сознавали, что можем рассказать людям нечто такое, о чем они никогда не знали, то, о чем им никто ничего не говорил в школе. Как это было важно, как полезно...

Ф.-Й. Дегенхардт: Нам, западным немцам антифашистам, надо писать историю заново. Чтобы понять современность, необходимо заново осознать прошлое. Поэтому наша задача — помешать предать прошлое забвению, добиваться, чтобы из него были извлечены

«Бикфордов шнур», режиссер Рейнхард Хауф

те уроки, которые актуальны сегодня, помочь до конца понять подвиг наших отцов. Нам нужна историческая правда в искусстве.

Р. Хауф: В ФРГ широко распространяется мнение, что немецкое Сопротивление не было патриотическим движением. Есть даже люди, которые осмеливаются заявлять, что война проиграна из-за тех, кто был против Гитлера, отказывался принимать участие в развязанной им войне. Кстати, это создало дополнительные сложности при работе над романом и над фильмом, потому что даже те, у кого были материалы о Сопротивлении, опасались предавать их гласности.

В некоторых кругах в нашей стране до сих пор бытует негласное мнение, которое заключается в том, что никакого антифашистского движения вообще не было, что имел место лишь антигосударственный саботаж отдельных групп. Думаю, что даже сегодня не все рабочие в Западной Германии понимают, что война, которую вел Гитлер, была направлена против них.

Недавно в ФРГ появилось несколько фильмов о войне, которые трактовали эту тему с пацифистской точки зрения: война, дескать — это всегда плохо, а мир — это всегда хорошо. Но картины о войне, по нашему мнению, надо делать, придерживаясь классовых принципов, только они обеспечивают достижение подлинного гуманизма. В картинах о войне должна звучать не только общая антимилитаристская идея, но и наличествовать объяснение социально-исторических, классовых причин войны, ведущейся в интересах империалистов.

Например, в современной Америке существует сильное пацифистское движение, но оно пока не может помешать Пентагону наращивать вооружение. Это еще раз доказывает, что бороться за мир, находясь на позиции абстрактного гуманизма,— недостаточно. Такие «гуманисты вообще» есть и в нашей стране, но они тоже не могут сделать многого. И не только из-за характера нашей общественной системы.

— Может быть, аналогия в данном случае не совсем уместна, но нам кажется, что, например, в Италии снять военно-историческую ленту легче, чем сделать современный антифашистский фильм. Что вы можете сказать о подобной ситуации в вашей стране?

Р. Хауф: В ФРГ сделать фильм об истории труднее, чем снять фильм о сегодняшнем дне. Может быть, это объясняется тем, что ситуация в наших странах была совершенно разной: у итальянцев Сопротивление было патриотическим и общенациональным движением; итальянская буржуазия, во всяком случае определенные ее круги, с этим движением была в той или иной степени, хотя бы эмоционально, связана, поскольку на определенном этапе надо было ради спасения Италии вырвать ее из рук гитлеровской Германии. Немецкая же буржуазия никакого отношения к Сопротивлению не имела, наоборот — она вела с ним яростную борьбу. Видимо, из-за этого у нас до сих пор так трудно писать книги и снимать фильмы о борьбе с гитлеризмом. Но не только поэтому, конечно...

Ситуация в нашей стране сейчас вообще очень сложна. Достаточно привести такой пример: вы никогда не получите работу в школе или университете, если будет известно, что вы коммунист. Ситуация неправдоподобная для 70-х годов XX века, она напоминает времена маккартизма в Америке. Но тем не менее это так. А с другой стороны, несмотря на гонения, которым они подвергаются, все больше молодежи в ФРГ начинает сейчас самостоятельно изучать марксизм.

— Давайте уточним в этой связи: то, что вы показываете в своей картине, то, что делают ваши товарищи, кинематографисты и писатели, важно для них и для вас не только как выявление исторической истины, но и как возможность сказать что-то очень важное, жизненно необходимое нашим соотечественникам сегодня?

Р. Хауф: Мы убеждены: крайне необходимо, чтобы сейчас, спустя тридцатилетие после войны, с исторической дистанции наши соотечественники, западные немцы, как можно более объективно увидели бы, что в 1933 — 1945 годах происходило в стране и почему.

И книга и фильм — это, с одной стороны,

«Маттиас Кнайссль», режиссер Рейнхард Хауф

дань тем людям, которые боролись и погибли, а с другой — напоминание о том, что они сделали для наших современников, и для тех людей, которые чувствуют и думают так же, как мы, и для тех, кто вот уже тридцать лет не слышит над своими головами рева бомб.

Зрительская аудитория в ФРГ представляется сейчас очень разобщенной, классово и политически дифференцированной; в стране масса политических группировок. Естественно, что в таких условиях мы не могли адресовать наш фильм ко всем слоям общества, а ориентировались преимущественно на аудиторию, близкую нам идеологически.

— Мы знаем, что сегодня наиболее прогрессивные тенденции в кино ФРГ связаны с «Новой немецкой школой». Не могли ли бы вы рассказать о том, что сегодня представляет это движение, какие фильмы для него характерны: как их авторы связаны между собой и каковы перспективы вашей работы?

Р. Хауф: Прежде чем ответить на ваш вопрос, я скажу еще несколько слов о фильме «Бикфордов шнур». Если говорить о его истоках, то можно сказать, что картина по своей стилистике отчасти связана с итальянским неореализмом, а отчасти с классическими традициями немецкого кино. Мы чувствовали, что не можем делать ее в современном стиле, так как нам было необходимо воспроизвести атмосферу Германии *того* времени. Поэтому стилистика фильма, его эстетика отличны от стилистики и эстетики фильмов, разрабатывающих темы сегодняшнего дня.

Что касается фильмов других режиссеров, то, я думаю, нельзя говорить о какой-то единой «Новой немецкой школе», представляющей современное западногерманское кино. В ФРГ существует несколько направлений, несколько школ, в которых работают кинематографисты, во многом по-разному оценивающие и свои перспективы и свои задачи. Недаром на фестивалях, где выступали молодые западногерманские кинематографисты, отмечались различия в стилистике и идеологии представленных ими картин. Режиссеры в ФРГ сейчас работают в разных манерах, включая дадаизм и такие течения, как структурализм и деструктурализм. Но как раз эти течения я считаю нежизнеспособными, потому что они ориентированы на весьма узкий круг. Но существуют и режиссеры, которые активно работают в политическом кино. Это мои друзья. В основном они делают сейчас фильмы о жизни и проблемах рабочего класса в ФРГ.

Я могу назвать фильмы «Дорогая мама, у меня все в порядке» Кристиана Цивера, «Агира — гнев божий», поставленный Вернером Хертцогом, другие его работы, а также фильмы Вернера, Фассбиндера, Шлендорфа. За последние три года представители прогрессивной западногерманской кинематографии показали много новых работ на фестивалях в Монреале, Западном Берлине, Эдинбурге, Дели. Недавно в Музее современного искусства в Нью-Йорке была показана программа из 24 лент молодых режиссеров из ФРГ.

Думаю, что нам пора начинать действовать активнее. В ФРГ после окончания войны многих людей долго угнетало чувство исторической вины, оно неизбежно еще и сейчас; но, несмотря на то, что фильмы о войне, выходящие в нашей стране, часто звучат трагично, они не давали анализа причин случившегося.

В 1965 году в Оберхаузене была сделана попытка начать новый этап: некоторые деятели кино заявили тогда, что пора покончить с «кинематографом отцов», пора работать по-новому. Но никто из них толком не знал, не мог сказать, что должно означать это новое...

По-настоящему новые тенденции возникли в 1969 году, в то время, когда значительный размах приняло студенческое движение. Это было начало массового распространения новых политических идей, отрицания «идеологии отцов». Причем не просто отрицания. Речь шла о выработке нового подхода, нового мировоззрения. И, конечно, именно эти годы — годы студенческих волнений, не могли не повлиять на кино, не могли не вызвать к жизни западногерманское политическое кино.

С моей точки зрения, манифест, принятый в Оберхаузене, был декларацией без определенной политической идеи, политическая концепция в нем отсутствовала. Тем не менее, новая политическая концепция развития западногерманского кино стала вырабатываться в том же 1969 году. Начиная с этого времени вышло много документальных и художественных фильмов, новых по своей тенденции, политическому направлению, к которым я могу причислить и упомянутые выше ленты. Многие из них непосредственно связаны с ростом забастовочного движения в ФРГ. Лучшие из фильмов прогрессивных кинематографистов помогают трудящимся определить стратегию и тактику борьбы, объясняют основные законы забастовочного движения.

Таких фильмов создается у нас довольно много, а фильмов, которые правдиво рассказывали бы о войне,— мало. В ФРГ сейчас многие считают, что существует достаточно

«Неожиданное богатство бедняков из Комбаха», режиссер Фолькер Шлендорф (в роли Гейца — Рейнхард Хауф)

сегодняшних проблем, чтобы не возвращаться к этой теме.

— Был ли ваш фильм в коммерческом прокате?

Р. Хауф: Нам казалась нелепой мысль предложить «Бикфордов шнур» в коммерческий прокат. Наша система кинопроизводства и кинопроката находится под влиянием американского кино, и такой фильм, как наш, просто не мог быть показан в общей сети. Я просто не знаю такого человека, который взялся бы за прокат «Бикфордова шнура» в ФРГ! Единственная возможность показать его аудитории была предоставлена нам телевидением, и то это был исключительный случай — наверняка руководители ТВ не согласятся показать фильм еще раз.

Вообще режиссерам прогрессивного западногерманского кино приходится трудно, их ленты ведь идут вразрез с официальным направлением западногерманской киноиндустрии. Нам с ними не по дороге. Это вопрос принципиальных разногласий. Поэтому мы находимся в очень сложном положении. Наши фильмы приносят очень малые прибыли. Без субсидий и призов, которые мы иногда получаем от некоторых прогрессивных организаций, без доходов от показа фильмов по телевидению мы просто не могли бы продолжать ставить фильмы. Несмотря на это, молодые прогрессивные кинематографисты делают сейчас около 30 процентов всех фильмов, выпускаемых в ФРГ.

Недавно у нас появилась своя, правда, небольшая по возможностям система проката. Первые два года она не оправдывала себя, не приносила прибыли. Сейчас положение улучшается. Большую роль в этом играет пробуждение в обществе интереса к политическому кино. Но нам предстоит еще много сделать для укрепления своих позиций.

— Мы видели ваш исторический фильм «Маттиас Кнайссль». Расскажите, пожалуйста, о других ваших картинах.

Р. Хауф: Герои моих фильмов — люди, не нашедшие места в современном буржуазном обществе, люди в н е с и с т е м ы.

Вначале я снимал документальные ленты. Моя первая художественная картина называлась «Бунт». Это был фильм о молодом служащем страховой компании, вовлеченном в студенческое движение. В период усиления студенческих волнений многие молодые рабочие и служащие примкнули к политической борьбе студентов. Герой фильма бросает работу ради политической деятельности, но постепенно начинает осознавать нечеткость задач и слабость студенческого движения, его политическую незрелость, все то, что делает это движение во многом чуждым борьбе трудящихся масс. Фильм показывает возмужание героя, путь, который он проходит от полустихийного бунта против «истэблишмента» до политически грамотной, сознательной борьбы за права рабочего человека.

Затем я снял фильм «Открытая ненависть к неизвестному»: о парне, осужденном на десять лет тюремного заключения за убийство изменившей ему девушки. Сидя в тюрьме, он пытается понять случившееся, вспоминая всю свою жизнь: детство, чувство отчуждения, возникшее к отцу — бывшему нацисту, уход к хиппи. Этот фильм — размышление о молодом человеке, отвергающем окружающий его мир. Но этот стихийный протест обречен на неудачу, может завершиться для героя только катастрофически из-за отсутствия у него верного и четкого политического мировоззрения.

Этой же теме протеста против системы, калечащей души и судьбы людей, посвящен мой последний фильм «Ожесточение Франца Блюма», поставленный в 1974 году. Действие его также происходит в тюрьме.

Я снял еще одну картину — «Дом у моря». Это рассказ об одинокой девушке, которая хотела делать добро, помогать людям. Это желание ассоциировалось у нее с мечтой о собственном доме, который стал бы приютом для людей, нуждающихся в помощи.

С трудом скопив нужную сумму, она покупает домик в небольшом приморском городке и старается помогать своим соседям, давая им деньги в долг, приглашая к себе по вечерам на ужин. Ее образ до некоторой степени перекликается с образом брехтовской Шен Те из

«Минутная вспышка», режиссер Фолькер Шлендорф

«Доброго человека из Сезуана». В фильме раскрывается та же невозможность быть «просто доброй» в этом жестоком мире. Наивная мечта моей героини рушится. Деньги ее кончились, и ей приходится отказывать людям в обещанной помощи, но тогда «друзья» оставляют ее. Обреченная на одиночество, она пытается спасти хотя бы материальный символ своей мечты — дом — и становится любовницей богатого бизнесмена. Это фильм о духовной опустошенности в западном мире, о нравственном крахе человека, который бессилен закрепить свои моральные позиции, ради материальных условий существования обречен жертвовать своей душой.

— Как был воспринят ваш фильм «Бикфордов шнур» в ФРГ?

Р. Хауф: Начну с книги, по которой был сделан сценарий. Роман Дегенхардта «Бикфордов шнур» имел большой успех, и особенно — у молодежи. Он и был адресован прежде всего молодежи.

Теперь о фильме. Некоторые люди, смотревшие его, считают, что «все было не так», что мы-де исказили историческую правду. Но это говорят те, кто не был никогда связан с движением Сопротивления. Может быть, в те годы дети и не были настолько активны, целеустремленны, сильны и отважны, как показано у нас, но в общем, по свидетельствам очевидцев и тех людей, которые принимали участие в борьбе, мы уловили дух времени и правильно передали характеры наших ребят. В этом, кстати, нам очень помогли сами юные актеры. Мы нашли их в одной из школ, где учатся дети рабочих. Это ребята, живущие в трудных условиях. У девочки, играющей в фильме, нет отца, мать пьет. Ее решила усыновить семья немецких коммунистов, наших друзей. Вообще, мы считаем, что дети, которые рано сталкиваются с тяготами жизни, наиболее интересны как личности: они полны фантазии, стремления выжить, сильны духом. Поэтому мы считаем, что выбор именно таких исполнителей на роли в фильме «Бикфордов шнур» был закономерен. Старшее поколение коммунистов и часть социал-демократов восприняли нашу картину, как страницы из дневника времен своей молодости. И молодые коммунисты тоже приняли фильм. Во время обсуждений и дискуссий они говорили о том, что были бы на т о й же стороне «баррикад», что и ребята — герои фильма, если бы жили в одно с ними время, что фильм отражает их понимание актуальных проблем, стоящих сейчас перед страной.

Некоторые критики упрекают нас в том, что мы сняли «недостаточно художественный фильм». Может быть, отчасти они и правы, но мы считаем, что наша основная задача — сообщать как можно больше информации, воспитывать в людях политическое сознание, рассказывая им о том, чего они не знают. Поэтому основной упор мы делаем на информационный и политический аспекты кинематографа, а не на психологические проблемы, не на раскрытие внутреннего мира героев, хотя это тоже очень важно. Но эстетическая сторона нашего творчества целиком подчинена идеологии. Мы считаем, что классовое искусство — орудие освобождения людей от изживших себя идей и представлений.

Нам близко искусство американского критического реализма, так называемых «low-budget films»; такие ленты, как «Ожиревший город» Джона Юстина, «Вандал» Барбары Лоуди и другие. В этих фильмах остро трактуются проблемы современности. Сделанные вне большой киноиндустрии, они посвящены темам современного города. Для режиссеров американского критического реализма путь к решению социальных проблем сегодняшнего дня — это прежде всего правдивый реалистический показ действительности.

Одним из лучших советских фильмов на современную тему я считаю «Калину красную» Василия Шукшина. Я посмотрел эту картину год назад в ФРГ и, приехав в этом году в Советский Союз, посмотрел ее еще раз вместе с Францем Дегенхардтом. Это фильм необычайной силы. Шукшин не только большой художник, но и борец, остро, бескомпромиссно ставящий в своем творчестве важные социальные проблемы, не пытающийся сгладить острые углы. Фильм высокогражданствен, реалистичен и правдив — это, по-моему, необходимые компоненты истинно современного произведения на современную тему.

— Каковы ваши творческие планы?

Р. Хауф: Свой следующий фильм я буду ставить по новой книге Дегенхардта; герои ее — выросшие ребята, те с которыми мы встретились в романе «Бикфордов шнур». Действие происходит в наши дни. Это будет фильм о том, с какими проблемами столкнулись они, став взрослыми, о продолжении борьбы — теперь уже в наши дни.

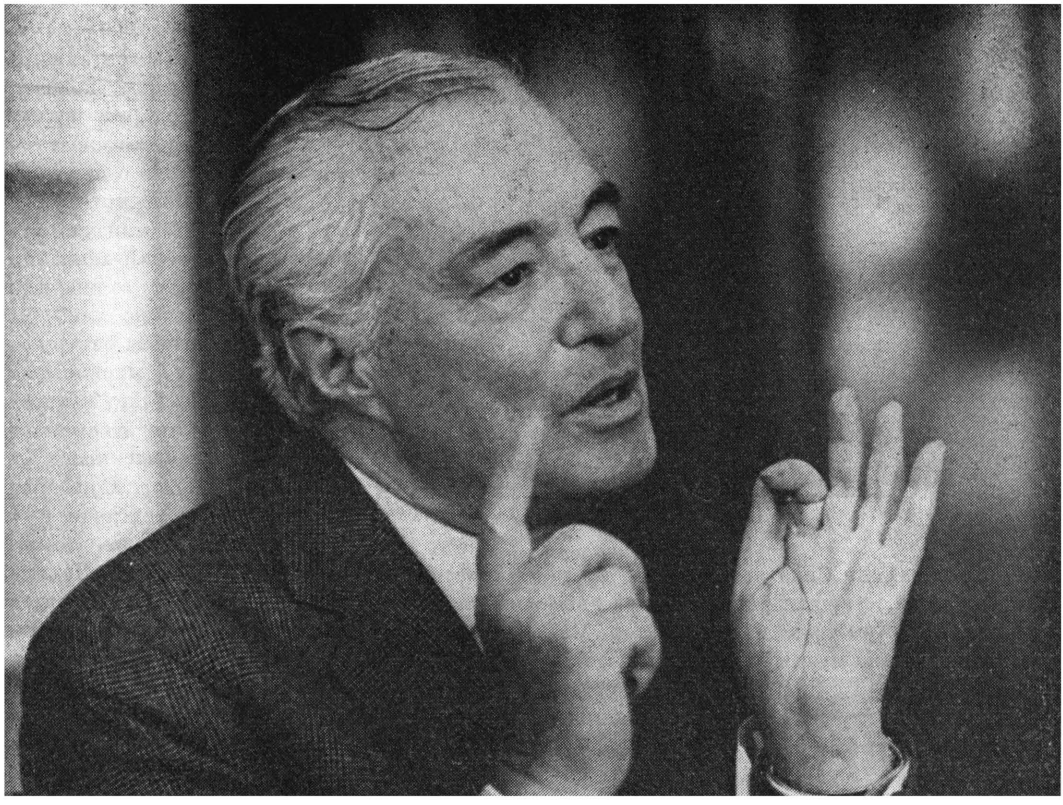
Г. Богемский

Витторио Де Сика: один или два?

Эти заметки — не запоздалый некролог, не статья «к дате», чтобы почтить память художника в канун первой годовщины его смерти. О Де Сика немало написано на разных языках, а главное — он продолжает жизнь на экране: идут фильмы с его участием, идут фильмы, им поставленные. Скоро у нас в прокат выйдет его предпоследняя работа — острая социальная лента о судьбе женщины-работницы в Италии «Короткий отпуск»; совсем недавно, всего два года назад, был создан последний его фильм — «Путешествие», грустный, словно проникнутый предчувствием смерти: путешествие, из которого уже не возвращаются... Пришла пора попытаться осознать, какое место принадлежит полувековой работе Де Сика в итальянском — да и не только в итальянском — кино, каким гуманистическим, глубоко национальным, демократичным был его вклад в киноискусство, в какой мере поучительна, характерна для западного кино была его далеко не легкая и не такая уж счастливая судьба.

А начать хочется с телефильма, снятого пять лет назад — в день семидесятилетия Де Сика.

...По лабиринту узких переулков старого Рима (он всегда особенно любил их, так как чувствовал себя здесь — в итальянской столице, и одновременно в Неаполе — двух городах, где прошла вся его жизнь,— особенно привольно) прогуливается статный человек



Витторио Де Сика
Фото И. Гневашева

в элегантном синем костюме. Волосы его белы, но фигура сохраняет стройность, шаг упруг и молод. И вот крупным планом знакомое лицо — все та же обворожительная улыбка, все такие же живые темные глаза, немного грустный и иронический взгляд. Здесь Де Сика знают и любят: прохожие, уличные продавцы окликают, останавливают его, почтительно, но дружески с ним здороваются. И вот уже кто-то по-свойски похлопывает его по спине, а немолодая домохозяйка с тяжелой сумкой, чуть смущаясь, просит автограф. И называют его здесь не «синьор», не «маэстро», не «коммендаторе», а доверительно и по старинке — «дон Витто». А он, отвечая на поклоны, пожимая руки десяткам знакомых и незнакомых, не спеша вглядывается в лица, словно выбирая непрофессиональных исполнителей для какого-то фильма времен неореализма...

А потом блиц-интервью с теми, кто работал с Де Сика, друзьями, коллегами, соперниками — взволнованные, прочувствованные, исполненные истинного уважения,— с Марио Камерини, Чезаре Дзаваттини, Джиной Лоллобриджидой, Софией Лорен, Марчелло Мастроянни, Лукино Висконти, Луиджи Коменчини, Моникой Витти и многими другими... А ближе к концу ленты — внуки (в жиз-

«Похитители велосипедов»

ни и в фильмах Де Сика всегда много места занимали дети), старшая дочь, два красавца сына — актер Кристиан и композитор Мануэль, написавший музыку к последним фильмам отца. И слова Де Сика о том, что он оставляет кинематографу не только свои фильмы, но и своих сыновей...

Творчество Де Сика складывается не только из бинома «режиссер-актер». Это — художественное явление, включающее словно нескольких разных актеров, нескольких разных режиссеров и множество фильмов, весьма неравноценных и не похожих один на другой.

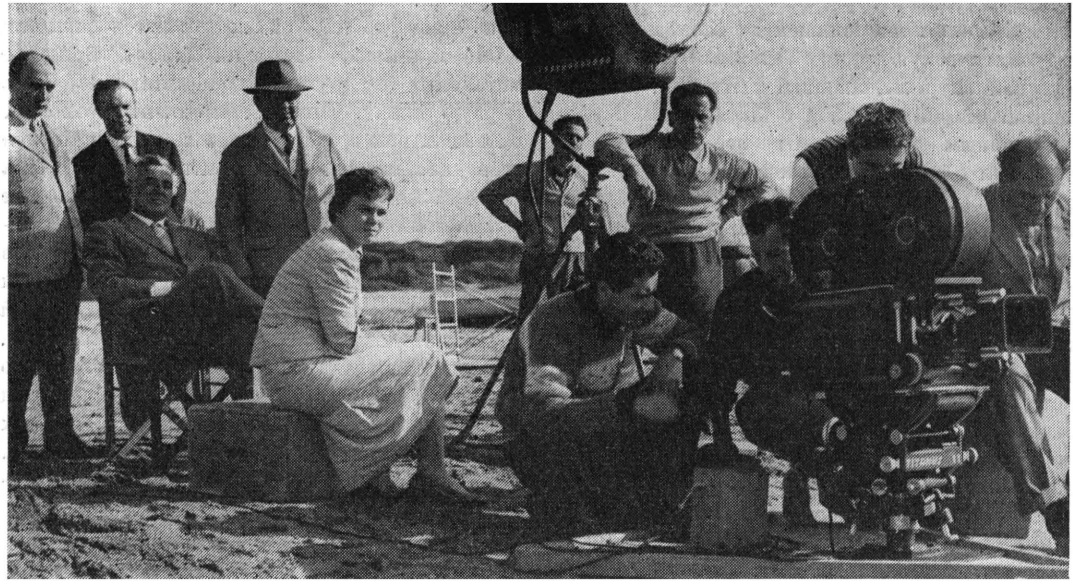
Был Де Сика — красавец, кумир публики, «звезда» 30-х годов; был характерный актер на ролях стареющих бонвиванов, игроков, жуликов или адвокатов и судей-краснобаев; был драматический актер, создавший образы высочайшего трагедийного накала; был режиссер-постановщик милых лирических комедий и веселых фарсов; был основоположник своеобразного жанра «комедий по-итальянски», в котором, как в жизни, сливалось, перемешивалось серьезное и смешное; был, наконец, один из величайших мастеров неореализма — крупнейшего художественного явления последних лет,— подаривший миру незабываемые шедевры; был постановщик остросовременных лент — антифашистских и социальных. Был большой и тонкий художник-борец и гражданин, а был и ремесленник, хотя и в самом высоком смысле этого слова: профессионал, овладевший секретами мастерства и с удивительной легкостью ставивший фильмы, которые принято называть коммерческими. Но при всем том Витторио Де Сика всегда был в чем-то един — неизменно гуманный, добрый, по-настоящему, без громких слов любящий человека из народа и делавший фильмы в расчете на самого широкого зрителя,— именно для простого человека. Простого — не в смысле человека с невзыскательным вкусом, а с простыми, естественными, чистыми чувствами, с жизнерадостным мироощущением.

А сначала был юноша, почти подросток, ученик-счетовод, мечтавший играть на сцене и сниматься в кино, чтобы помочь безработному отцу (Умберто Д.— это Умберто Де Сика, ему-то и посвятил много лет спустя режиссер свой фильм) свести концы с концами и прокормить большую семью. В годы скитаний с бродячими труппами, выступлений на театральной сцене и на эстраде произошла встреча, надолго определившая интерес и любовь Витторио Де Сика к русской театральной

культуре, литературе, вообще ко всему русскому. Совсем еще юношей Де Сика поступил в драматическую труппу Татьяны Павловой — русской актрисы, жившей в Италии, но связанной старой дружбой с Московским Художественным театром. От нее он впервые услышал о системе Станиславского, о Чехове и Толстом. «Мне хотелось бы считать себя итальянским учеником Станиславского и Немировича-Данченко — основоположников современного театрального искусства,— писал Де Сика впоследствии.— Я думаю, что мое искусство действительно сложилось под влиянием школы Художественного театра, школы, которая учит глубоко проникать в суть образа, раскрывать его, доносить до зрителя». Один из невоплощенных замыслов Де Сика — экранизация чеховской «Степи»; он стремился и к практическому сотрудничеству с советскими кинематографистами: после совместных «Подсолнухов» собирался вместе с нами перенести на экран «Простое сердце» Флобера — это была другая давняя и тоже несбывшаяся мечта режиссера.

Несмотря на то, что его многие считали нефотогеничным, Де Сика, начав сниматься, вскоре стал любимцем публики; за долгую работу в кино он был партнером многих звезд — от Франчески Бертини в 1917 году до Джины Лоллобриджиды и Софии Лорен в 50-е годы. А в своих фильмах он снимал тоже всех звезд — от им же открытых (в начале 40-х годов) Анны Маньяни и Карлы Дель Поджо до таких популярных сегодня актрис, как Флоринда Болкан и Доминик Санда... Особенно Де Сика полюбился публике в лирических комедиях режиссера Марио Камерини, которого в 30-е годы французы называли итальянским Клером. Снимаясь в дуэте с самыми популярными тогда актрисами — Асей Норис, русской по происхождению, с Маризой Мерлини, со своей будущей женой Марией Меркадер, Витторио Де Сика создал образ молодого простоватого итальянца, предприимчивого, довольно ловкого, чтобы не сказать жуликоватого, но при этом с добрым сердцем, который в решительные минуты способен на благородные, смелые поступки. Шофер, продавец газет, приказчик — вот его персонажи тех лет в фильмах «Дам миллион», «Господин Макс», «Большие магазины» и других, принесших Де Сика первую славу. Обладая приятным голосом, он еще и пел в этих фильмах, аккомпанируя себе на гитаре. Неаполитанская песенка «Говори мне о любви, Мариу», прозвучавшая в одном из его фильмов, неисповедимыми путями дошла и до нас: кто из моих сверстников не помнит популярного в предвоенные годы танго «Что ж ты опустила глаза»?.. При всей сентиментальности, простодушии персонажей, воплощенных молодым Де Сика, отметим, что секрет их успеха был глубже: он заключался именно в их народности, в точно схваченных чертах истинно национального характера. Гуманные, добрые, сентиментальные,— сло-

«Умберто Д.»



Витторио Де Сика (третий слева) на съемках фильма «Крыша»

вом, глубоко штатские герои Де Сика были прямой противоположностью «официальным» героям кино «черного десятилетия», таким, которых воплощали, например, Амедео Надзари или Фоско Джаккетти: бравым, «парадным» офицерам, совершающим баснословные подвиги во славу фашистской империи дуче...

А когда Витторио Де Сика сам начал ставить фильмы, то вскоре после комедий и фарсов в духе Камерини он показал себя явным противником фашистского режима. Сперва был фильм «Гарибальдиец в монастыре», про который тогда антифашистски настроенный молодой критик, член подпольной компартии Джузеппе Де Сантис писал: «...Лишь один Витторио Де Сика дал конкретные образцы хорошей кинорежиссуры... В образах его фильмов... ощущается свое собственное, еще, конечно, переживающее стадию становления, но уже вполне определенное «видение мира». А затем — когда вокруг уже трещал и рушился фашистский режим, в 1942—1943 годах,— фильм, явивший-ся одним из предвестников неореализма,— «Дети смотрят на нас». В этой, казалось бы, далекой от политики, трагической истории распада семьи, жертва которого одинокий, всеми забытый мальчик Прико, опровергался один из краеугольных тезисов официальной демагогической пропаганды о крепкой и здоровой итальянской семье — ионре фашистского общества. Другой критик — коммунист, впоследствии тоже режиссер, Карло Лидзани приветствовал этот фильм как призыв к совести и «правдивый документ». «Это фильм,— говорил он,— в котором фашизм, его риторика, его «достижения» и его лживая мораль игнорировались с такой откровенностью, что, когда мы смотрели его, мы были готовы прыгать от радости».

Этот фильм — пятый по счету из поставленных режиссером — был по существу началом подлинного расцвета его творчества. Разобраться в идейной направленности этой

ленты фашисты просто уже не успели...

Вслед за настойчивыми призывами отправиться на север Италии, куда бежало правительство Муссолини, Де Сика получил приглашение-приказ от доктора Геббельса: тот звал его в оккупированную Прагу, превращенную гитлеровцами в «свой» центр кинопроизводства. Оттягивать ответ Геббельсу, который ведь мог передать судьбу режиссера в руки Гиммлера, далее было невозможно, и тогда Де Сика взялся ставить фильм... по заказу Ватикана. Это давало некоторую отсрочку, а главное, съемки ленты «Врата неба» режиссер смог превратить в своего рода средство спасения для десятков итальянских кинематографистов, не желавших следовать за удиравшими фашистами. Для каждого из них Де Сика находил роль или техническую должность, а работу вел в намеренно медленном темпе. Когда же отнекиваться от «приглашений» фашистов стало совсем уже опасно, Де Сика бежал из Рима в места, где он родился — в горный край между Римом и Неаполем, в Чочарию. Знание жизни беженцев в горных селениях впоследствии очень пригодилось режиссеру и его другу, сценаристу Чезаре Дзаваттини, также бежавшему из Рима, при создании фильма «Чочара» — экранизации одноименного антифашистского романа Альберто Моравиа.

Дружба Де Сика с крупнейшим писателем-сатириком, кинодраматургом, теоретиком кино Чезаре Дзаваттини, которого называли «мозгом неореализма», началась еще в 1935 году и прошла через всю жизнь режиссера. Недаром Дзаваттини шутил, что они, Де Сика и он, Дзаваттини, как кофе с молоком: и кофе и молоко можно пить по отдельности, а можно и вместе, и тогда их не разделить! Действительно, когда они работали вместе — а работали они в течение сорока лет!—то где начинался один, где кончался другой, определить было невозможно. Удачи одного были удачами другого, ответственность одного — ответственностью другого, все попытки — а таких попыток противники прогрессивного кино предпринимали немало — разлучить их, настроить друг против друга были тщетны. «Кесарю — кесарево!» — смеялся Де Сика, когда говорили, сколь многим обязан он Дзаваттини (Чезаре — по-итальянски: «цезарь», «кесарь»).

По этой же причине оказались бесплодными и попытки киноведов, пытавшихся разграничить их таланты, «отмерить» долю участия каждого из них в их шедеврах; обычно при этом Дзаваттини называли «умом», а Де Сика — «сердцем». Но кто различит, где начинается в искусстве сердце, а где начинается ум?

Содружество двух художников было нерасторжимым, они составили как бы единую творческую личность. И именно тогда, когда они работали не порознь (что тоже случалось часто), а вместе, рождались их подлинные шедевры, ставшие вехой на пути развития киноискусства.

Вся широта дарования Витторио Де Сика проявилась сразу после освобождения Рима от фашистов. Один за другим, в тесном единении с Дзаваттини, он создает несколько фильмов: «Шуша» — о безпризорниках, живо перекликавшийся с фильмом «Путевка в жизнь» Николая Экка, который был известен в Италии и произвел в свое время сильное впечатление на итальянских кинематографистов,— а потом «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане», «Умберто Д.» — произведения, прочно вошедшие в классику неореализма.

«Стоит ли поднимать такой шум из-за какого-то украденного велосипеда? Сколько может стоить старая, ржавая железка? Разве на таком сюжете может держаться фильм?» — иронизировал один видный буржуазный критик. А ровно через десять лет, на Международном фестивале в Брюсселе в 1958 году, фильм «Похитители велосипедов», обобщивший в бесхитростной истории римского безработного Риччи всю безысходную трагедию безработицы в буржуазном мире, был назван критиками в числе десяти лучших фильмов всех времен и народов — вслед за «Броненосцем «Потемкин» и лентами Чаплина...

Тема «богатых и бедных» стала отныне

главной темой «тандема» Де Сика — Дзаваттини. И они ее развили по-новому в фантастической сказке-притче «Чудо в Милане»— одной из первых неореалистических кинокомедий, в которой явственно ощущается влияние некоторых советских лент 20-х годов, прежде всего в гротесковом, гиперболизированном показе мира богатых. Весь фильм, и особенно финал комедии, в котором миланские бездомные, спасаясь от полицейских, оседлав метлы, отнятые у метельщиков улиц, улетают в счастливую и справедливую страну, где слова «Добрый день!» действительно означают добрый день, были восприняты всей правой печатью как «красная пропаганда», ведь многие «серьезные критики» со всей определенностью писали, что герои Де Сика и Дзаваттини отправились не куда-нибудь, а прямиком в Советский Союз...

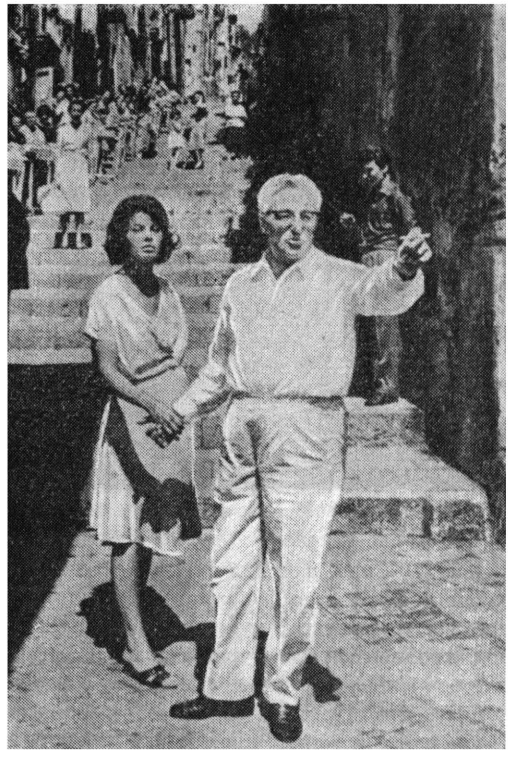
Правые не могли простить режиссеру, что из недавнего «любимца публики» он превратился в одного из самых видных представителей неореализма, что он даже выступает на митингах в защиту передового искусства. Недаром в годы «холодной войны» Витторио Де Сика был занесен в списки «красных», а на фильмы его обрушилась вся реакционная печать — от католической до неофашистской. Особенно досталось фильму, рисующему трагедию старости в капиталистическом обществе,— фильму «Умберто Д.», одному из наиболее тонких, поэтических, совершенных по форме творений режиссера. Буржуазная печать подняла крик, что картины Де Сика оскорбляют достоинство итальянского народа, клевещут на итальянцев, представляя их в виде каких-то жалких «шуша», «похитителей велосипедов», нищих пенсионеров, называла их «апологией нищеты и лохмотьев». Министр Джулио Андреотти, ведавший тогда кино, обратился с достопамятным открытым письмом к Де Сика, обвинив его в том, что он, дескать, «на людях полощет грязное белье».

Витторио Де Сика принял тогда на себя главный удар, направленный против не угодного «сильным мира сего» неореализма. Письмо Андреотти явилось сигналом к развернутому, массированному наступлению на неореализм «единым фронтом» — от Ватикана, католической церкви, правящей христианско-демократической партии, фашистов до продюсеров, не пожелавших давать деньги на постановку фильмов, признанных «опасными». Правые действовали не только согласованно, но и изощренно,— сказалась иезуит-

«Чочара»

ская выучка католических кинокритиков: они объявили фильм «Умберто Д.», рисовавший бедственное положение пенсионеров в Италии, «пессимистическим» и, стремясь внести раскол в ряды неореалистов, стали в противовес ему превозносить как «оптимистический»— задорную комедию Ренато Кастеллани «Два гроша надежды», вышедшую почти одновременно. Продюсеры, смекнув, в чем дело, подхватили на лету «директиву» и стали финансировать главным образом комедии, которые сохраняли неореалистический антураж, но из которых был выхолощен социальный протест, критический подход к действительности. Так родился тот жанр, который вскоре получил ироническое название «розового» неореализма...

С начала 50-х годов Де Сика вновь много снимается в фильмах других режиссеров. Причем снимается даже слишком много — и не всегда у лучших мастеров. Скорее наоборот. Созданные им в эти годы маски — стареющий донжуан, говорливый адвокат или судья, мошенник, респектабельный с виду,— кочуют из картины в картину. Огромный актерский опыт, изящество, несколько ироническое отношение к воплощаемому персонажу — все это чаще всего спасало работы Де Сика — актера от пошлости, но все же неразборчивость большого художника в выборе фильмов и ролей приводила в недоумение поклонников его дарования. «Я так много снимаюсь в чужих фильмах,— отвечал им Де Сика,— чтобы иметь возможность ставить свои фильмы». Конечно, большие актерские гонорары предоставляли Де Сика — режиссеру известную материальную независимость, и все же... И все же в ту пору началось то раздвоение творческой личности этого большого художника, которое продолжалось до последних дней. Все чаще Де Сика шел на компромиссы с продюсерами, с самим собой, соглашаясь на участие в постановках, сомнительных по вкусу, откровенно коммерческих. Нет, это не был отказ от борьбы за народное, боевое киноискусство. Это была почти безнадежная попытка соединить несовместимое: подлинно художественное, гражданское, социально значимое творчество, верность своим давним принципам и идеалам гуманизма, антифашистской борьбы, демократии — с «игрой», лицедейством ради высоких гонораров, с ремеслом...



Витторио Де Сика и София Лорен в Неаполе на съемках фильма «Вчера, сегодня, завтра»

Еще не раз Де Сика достигал высот истинного искусства, истинной гражданственности, но постоянный внутренний разлад, шедшая в душе его борьба между долгом и коммерцией, несомненно, все больше, все ощутимее мешали ему добиваться новых открытий, составили многолетнюю потаенную муку художника, каким бы жизнерадостным он ни был по натуре, как бы бодро ни держался на людях. Можно поэтому с уверенностью сказать, что

«Бум»

судьба Де Сика, начиная с 50-х годов, являет собой красноречивый пример трагедии честного и гуманного художника, попавшего под тройной пресс буржуазного общества, которое сперва называлось «обществом экономического чуда», а потом «обществом потребления»: под пресс продюсеров, правительственных органов, католической церкви и Ватикана. А он ведь знал, понимал, что попытка пренебречь искусством ради даже самого высокого профессионализма, ради ремесла (даже — с большой буквы) неизменно приводит к отступлению перед буржуазной «массовой культурой», к пленению «культурной индустрией», превращает художественное произведение в товар. И сознание это постоянно терзало Де Сика. Спустя много лет, в зените славы, он скажет: «Золото Неаполя», «Брак по-итальянски», «Вчера, сегодня, завтра» — все эти фильмы, которые я поставил с непременным участием Софии Лорен, имели коммерческий успех, но в них нет души моих первых фильмов. И это меня терзает. Это как раз те фильмы, которые я не должен был снимать». Но не будем забегать вперед; об этих лентах, к которым сам автор был так суров и беспощаден, мы еще скажем.

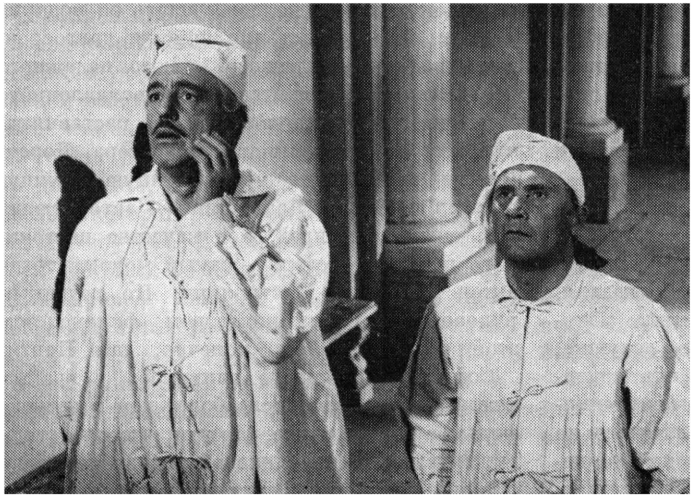
Пока же Де Сика снимается в десятках комедий того самого «розового неореализма», который, спекулируя на популярности первых неореалистических фильмов, получал все большее распространение в Италии, нравился обывателю за границей, приносил огромные прибыли продюсерам и целиком устраивал правящие круги. Мы были свидетелями парадокса, повторяем, трагического по своей сути, хотя дело шло о комедиях: вдохновитель, один из ведущих представителей неореализма, собственными руками выхолащивал, разрушал им же созданное направление. В этом смысле был характерен хотя бы персонаж любвеобильного старшины карабинеров Каротенуто в целой серии фильмов «Хлеб, любовь и...», самым популярным из которых была комедия «Хлеб, любовь и фантазия», где Де Сика снимался в паре с юной Джиной Лоллобриджидой. Этот обаятельный, сыгранный с необыкновенной легкостью персонаж был вовсе не так безобиден, как казалось многим зрителям, особенно за пределами Италии: в то самое время, как на экране этот седеющий ловелас очаровывал женщин и зрителей, а его простодушные подчиненные тоже влюблялись, страдали, не в силах сладить со строптивой «Берсальерой», в жизни эти самые карабинеры, к которым фильм пытался вну-

шить симпатию, расстреливали крестьян, занимавших пустующие помещичьи земли... Да и крестьяне на самом деле отнюдь не были похожи на показанных в фильме «детей природы», наивных и покорных пейзан, довольствующихся коркой хлеба, сдобренной росинкой фантазии...

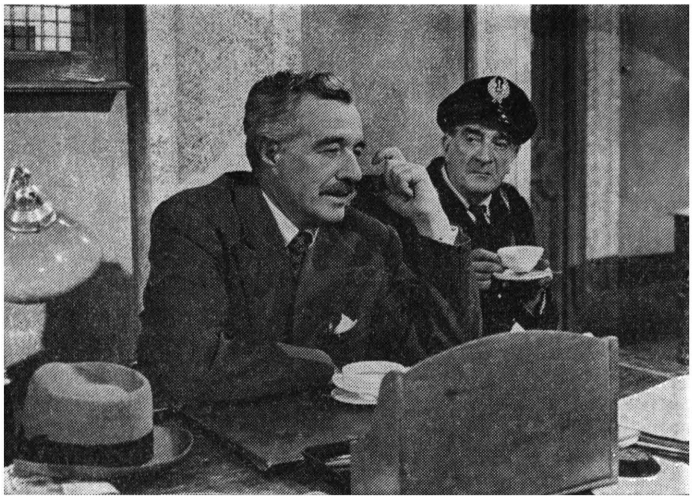
Вот почему чем больше был успех таких фильмов, тем опаснее становился скрытый за ним компромисс. Тогда Де Сика едет в Америку. Результатом этой поездки стал малоудачный фильм с участием голливудских актеров — «Вокзал Термини».

И почти сразу же после доброго «Золота Неаполя», комедии в эпизодах о «золотых сердцах» простых неаполитанцев,— фильм, программно, страстно подтвердивший верность мастера наиболее передовым принципам неореализма,— «Крыша». Больше того, эта смелая лента, вышедшая в самый разгар коммерческой горячки, охватившей в середине 50-х годов итальянское кино, впервые в прогрессивном киноискусстве Италии так открыто и увлеченно прославила солидарность, единство простых людей; ее взятые из гущи жизни молодые герои — уже не пассивные жертвы, а люди, сознающие свое право на борьбу за лучшую жизнь. Этот фильм не только, как и все лучшие работы Де Сика, был посвящен конкретной социальной проблеме, но ставил ее шире: разговор шел о молодой рабочей семье, о детях, об ответственном отношении к жизни (к этой теме много лет спустя Де Сика вернулся в столь же социальном фильме «Мы назовем его Андреа», созданном также в содружестве с Дзаваттини).

1960 год ознаменовался в Италии новым подъемом демократического киноискусства, и прославленный художник снова дважды подтвердил свою приверженность прогрессивному кино — и как режиссер, и как актер. Де Сика экранизировал роман «Чочара», создав одно из заметных в итальянском кинематографе антивоенных и антифашистских произведений. Образ простой итальянской женщины из Чочарии — Чезиры, воплощенный Софией Лорен, раскрыл новые грани таланта как режиссера, так и актрисы, став одним из самых ярких, подлинно народных женских образов во всем послевоенном итальянском кино. Полностью «реабилитировал» себя Витторио Де Сика и как актер: после доброй сотни штампованных ролей, после работы у посредственных режиссеров-ремесленников — исполнение главной роли в анти-



Витторио Де Сика (слева) в фильме «Прекрасная мельничиха» (режиссер Марио Камерини)



Витторио Де Сика в фильме «Как жаль, что это каналья» (режиссер Алессандро Блазетти)

фашистском фильме своего старого единомышленника, соратника по первым боям, которые неореализм дал буржуазному кино, режиссера Роберто Росселлини. В роли Бардоне в фильме «Генерал делла Ровере» Витторио Де Сика внес в фильм много своего: он одухотворил, облагородил этот сложный персонаж, со всей силой и драматизмом показав, как опустившийся человек, игрок и авантюрист, находит в себе достаточно мужества, чтобы в решительную минуту пойти на смерть как патриот и герой, не выдав подпольщиков. Если бы Де Сика за всю свою жизнь сыграл только одну эту исполненную глубокого психологизма и трагедийного накала роль, он и то с полным правом вошел бы в историю итальянского кино как выдающийся и самобытный актер!

Вот как произошла первая встреча Де Сика с Софией Лорен.

...Когда режиссер снимал фильм «Золото Неаполя» (это было в 1954 году), ему сказали, что в соседнем павильоне «Чинечитты» находится пришедшая «на массовку» девушка, кажется, неаполитанка — может, она подойдет маэстро на роль уличной торговки «пиццей». Так София получила и блистательно сыграла роль «пиццайолы» — молодой темпераментной неаполитанки, став «крестной дочерью» Де Сика в искусстве — так же, как некогда Анна Маньяни и многие другие, впоследствии знаменитые актрисы и актеры... «София словно воск... нам не нужны слова, на съемочной площадке мы понимаем друг друга с полуслова»,— говорил впоследствии о работе с талантливой актрисой Де Сика.

Успех Лорен в «серьезной роли» — в «Чочаре», скрепил ее сотрудничество с режиссером. Муж Софии — влиятельный продюсер Карло Понти, как любящий супруг и дальновидный бизнесмен не мог сделать ей подарка ценнее: он закрепил при помощи долгосрочных контрактов лучшего, самого надежного итальянского режиссера — прославленного Витторио Де Сика в качестве наставника, чуть ли не постоянного режиссера Лорен. Вместе с Де Сика в «съемочную группу» пришел и Чезаре Дзаваттини — автор сюжетов, сценариев, идей, а в качестве постоянного партнера Софии — самый модный тогда актер Марчелло Мастроянни. Но истинным руководителем, организатором, финансистом этой «бригады» был, конечно, сам Понти.

София Лорен много снималась у разных режиссеров, в том числе более чем в десятке фильмов в Голливуде. Но тем, что она стала актрисой с мировой славой, она обязана не столько рекламе, организованной Понти,

сколько проницательности Де Сика, сразу понявшего и верно оценившего природу ее дарования. Все ее лучшие актерские работы — в его фильмах. Режиссер, сам актер и тоже отчасти неаполитанец, понял, что Софии ни к чему играть светских дам, экзотических красавиц, королев и графинь. Ее стихия — роли простых итальянских девушек и женщин, босоногих и растрепанных, темпераментных, яростных и нежных, лукавых и самоотверженных. Короче, что сила ее таланта — в его народности, демократичности, правдивости национального характера.

Стараниями Де Сика — правда, в этом он был не одинок — родился тот гибридный жанр итальянской социально-бытовой комедии, которая вскоре получила название «комедии по-итальянски». Смешное в ней перерастало в драматическое, комическое тесно переплеталось с трагическим. И часто это были не комедии, а скорее трагедии. В лучших своих образцах «комедия по-итальянски» сохраняла в какой-то мере черты неореализма, затрагивая если не социальные, то хотя бы некоторые важные для трудового люда Италии моральные проблемы. В рядовых же, средних лентах «комедия по-итальянски» не поднималась над сентиментальной мелодрамой или же — чаще — более или менее остроумным фарсом, тяготела к фривольности, если не к откровенной эротике, или же ограничивалась примитивным морализаторством. Однако в этом, в целом коммерческом, развлекательном кинозрелище, были и какие-то свои, чисто итальянские, привлекательные черты. Что-то иногда заставляло вспомнить о комедии дель арте, о народном театре масок, заповедью которого, как известно, было «развлекать поучая». К тому же в большинстве своем это были не комедии положений, а комедии нравов, комедии характеров, и приглашались в них участвовать известные актеры.

Новой «комедия по-итальянски» была и по форме: большинство фильмов такого рода было в эпизодах, причем вариантов могло быть множество — фильм в эпизодах, поставленный одним режиссером с одними актерами, показывающими чудеса перевоплощения; фильм одного режиссера с разными в каждом эпизоде, как бы состязающимися в мастерстве актерами; фильм, в котором каждый эпизод поставлен другим режиссером, а играют одни и те же актеры, и так далее и тому подобное.

Вот где пригодились остроумие, легкая рука, огромный актерский опыт Де Сика. Он поистине наслаждался стихией «комедии по-итальянски». Киноновеллы из «Золота Неаполя» были в числе первых примеров этого жанра. Из последующих назовем первый эпизод («Аделина») из фильма «Вчера, сегодня, завтра», эпизод «Пари» из «Боккаччо-70». И, конечно, имевший мировой успех фильм «Брак по-итальянски» — триумф Софии Лорен и Марчелло Мастроянни. Не будем здесь вдаваться в анализ этой комедии, хотя он позволил бы заметить много любопытного. Ограничимся тем, что напомним: под давлением Карло Понти была произведена операция по «адаптированию» драматургической основы фильма — пьесы Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мартурано», в результате чего появился на свет несколько отдающий старым Голливудом фильм «для всех». Естественно, что при таком упрощении утратились подлинная драматичность, глубина чувств, реалистический фон действия, характерный для пьесы Де Филиппо. Особенно заметно все это было при сравнении не так с пьесой, как со старым фильмом, поставленным и сыгранным самим Де Филиппо (с его сестрой — великой неаполитанской актрисой Титиной) и носящим то же название, что и пьеса. Недаром Де Филиппо не принял фильм Де Сика и просил снять с титров свое имя. Тем не менее, фильм «Брак по-итальянски» обладал рядом бесспорных профессиональных достоинств и делал огромные сборы во всем мире. Высокий профессионализм режиссера проявился здесь во всем блеске, и игра руководимого им дуэта была превосходной.

Было бы несправедливым утверждать, что Карло Понти требовал от режиссера только развлекательных комедий. Нет, по контракту с ним был снят еще один — вслед за «Чочарой» — значительный антифашистский

фильм, знакомый нашему зрителю,— «Затворники Альтоны», экранизация пьесы Жана-Поля Сартра, в которую сценарист Дзаваттини и сам Де Сика внесли много своего, сместив акцент фильма с абстрактных этических проблем на проблему ответственности гитлеровских военных преступников за совершенное ими и на угрозу реваншизма. Фильм этот навлек на Де Сика и Лорен гнев и нападки недобитых фашистов в ФРГ, развязавших кампанию клеветы и потребовавших бойкота «всех их кинокартин».

Несмотря на успех «Чочары» и «Затворников Альтоны», в золоченой клетке, в которую его увлек Понти, режиссеру становилось все теснее, и, как он ни любил работать с Софией Лорен, желание поработать с другими интересными актрисами и актерами, показать другие лица и характеры, его не оставляло. Действуя на свой страх и риск, Де Сика поставил фантастическую комедию-гротеск, как бы продолжавшую традицию в свое время не всеми понятого «Чуда в Милане». Но режиссера постигла неудача: фрагментарность слишком уж многочисленных эпизодов, «толпа» кинозвезд разной величины и разных стран только мешали раскрытию остроумной идеи, положенной в основу фильма, снижали его разоблачающую силу. А главное — чувствовались спешка, необычная для режиссера неуверенность в себе, в своем мастерстве.

Другая попытка была несравненно удачнее — это известный советским зрителям фильм «Бум» с участием Альберто Сорди — актера, который многим обязан своему старшему другу и учителю Де Сика. Эта «комедия по-итальянски» — наряду с фильмом Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» — поистине может быть отнесена к высшим достижениям этого жанра. «Бум» не оставил камня на камне от пышного фасада «экономического чуда», возведенного официальной пропагандой. Режиссер показал неуверенность итальянцев в своем будущем, всю непрочность «экономического бума», вымученную ложность всего того, что крикливо именовалось буржуазной прессой «процветанием». Это острое сатирическое произведение напомнило о лучших временах плодотворного содружества Витторио Де Сика с Чезаре Дзаваттини, по сценарию которого был поставлен фильм.

Но контракты с Понти подхлестывали, требовали вернуться к ставшим обязательными исполнителям, к темам, получившим одобрение всесильного продюсера. В 1966 году режиссер взбунтовался настолько, что начали говорить о разрыве между Де Сика и Понти. Режиссер уехал в Париж, вошел в контакт с голливудским продюсером Левиным и поставил два фильма вне Италии. Комедией в эпизодах «Семь раз женщина», в которой талантливейшая американская актриса Ширли Мак-Лейн, сыграв в семи эпизодах с семью разными партнерами — тоже известными актерами из разных стран, показала под руководством Де Сика чудеса перевоплощения, режиссер «отомстил» Понти и Лорен: в фильме «Вчера, сегодня, завтра» София перевоплощалась только трижды, и у нее был лишь один партнер... Но в целом комедия оказалась отнюдь не лучше подобных ей итальянских и сильно отдавала не только коммерческим душком, но и пошлостью. Но и Понти решил показать строптивому Де Сика, на что он способен, пригласив режиссером к Софии великого Чаплина (вместо Мастроянни на этот раз ее партнером стал Марлон Брандо, находившийся в зените славы). Но и эта «месть» тоже оказалась не слишком удачной: чаплинская комедия «Графиня из Гонконга» была встречена весьма прохладно и критикой, и зрителями...

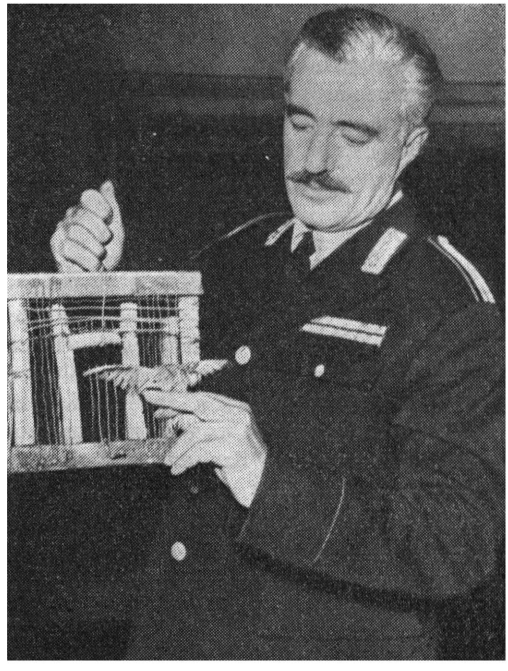
Ссора кончилась тем, что Де Сика возвратился и подписал новый контракт с Понти. Как некогда ему не хватало решимости отказаться сниматься в откровенно коммерческих лентах, так теперь не хватило решимости обрести полную самостоятельность. По-прежнему нужны были деньги, много денег на постановки своих фильмов: фильмов, сделанных в свободном содружестве с Дзаваттини. А проектов было множество, прежде всего решено было экранизировать повесть Флобера «Простое сердце», чеховскую «Степь», поставить фильм об итальянских эмигрантах,

вынужденных в поисках работы покидать родину, создать фильм-биографию современного интеллигента, принадлежащего к тому же поколению, что и они с Дзаваттини,— это был бы фильм-автобиография их творческого дуэта... Но, во-вторых,— и было бы неверно умолчать об этом — деньги, много денег нужны были ему сами по себе. Потому что бывший юноша-счетовод давно привык жить на широкую ногу, потому что надо было растить детей от первого и от второго брака, потом внуков, надо было помогать многочисленным родственникам и обедневшим друзьям, неудачливым артистам. Денег не хватало, как бы много их ни было — их пожирали налоги и... зеленый карточный стол. Единственной страстью Де Сика, кроме кино, была игра. Он уверял во многих интервью, что играет игроков только в кино, а в жизни отнюдь не игрок, но об этой его страсти все давно знали. И это была еще одна причина для постоянной внутренней борьбы, снедавшей художника, это была еще одна причина для некоторых совсем уж необязательных компромиссов, на которые он, увы, все чаще соглашался. Кстати, образ Игрока, созданный Де Сика — актером в новелле «Граф-игрок» в фильме «Золото Неаполя», на наш взгляд, по своему трагизму — одна из вершин его актерского мастерства. Опустившийся, все проигравший аристократ, живущий в какой-то неаполитанской трущобе, упрашивает сразиться с ним в карты соседского мальчишку и играет с ним со всей серьезностью, чуть ли не священнодействуя, придерживаясь строгого ритуала игры, а проиграв — церемонно благодарит партнера и тут же платит ему проигрыш жалкими медяками...

Как ни очевиден был спад таланта художника в последние годы его жизни, нам кажется неверным, однобоким подчеркивать, как это делают ныне некоторые левацки настроенные итальянские и французские критики, что, мол, прославленный мастер, отец неореализма, в последний период творчества был полностью интегрирован «системой», «обществом потребления». Нет, Де Сика продолжал следовать своей трудной судьбе, все еще пытаясь совмещать работу «для души», приносившую ему удовлетворение и самоуважение, с работой для денег, которую он, впрочем, всегда старался выполнять хотя бы на достойном профессиональном уровне.

Мы уже упомянули о фильме «Мы назовем его Андреа», превосходной и серьезной работе старого мастера, и добавим к нему столь же социально острый «Новый мир», созданный еще в 1966 году. Предпоследний фильм, о котором мы сказали в самом начале этих заметок,— «Короткий отпуск» — скоро увидят наши зрители. Вот три социальных произведения, исполненных прежней любви художника к простым людям, по-настоящему гуманных и демократических. Сюда же следует отнести и «Подсолнухи», фильм, при всех его недостатках, благородный, проникнутый искренней

Витторио Де Сика в фильме «Хлеб, любовь и фантазия» (режиссер Луиджи Коменчини)



симпатией к советским людям и звучащий решительным осуждением фашизму, войне. Он был с признательностью встречен советскими зрителями, оценившими искреннее стремление художника послужить своим талантом доброму делу взаимопонимания и сближения народов.

Даже простой перечень работ последнего периода свидетельствует о том, что творчество Витторио Де Сика, при всех противоречиях, для него характерных, не порывало с прогрессивным кино Италии; более того, благодаря таким картинам, как «Короткий отпуск», оно органично вписалось в набирающее силу направление «политического кинематографа» — социальное и антифашистское.

Мы никак не можем поэтому согласиться с теми «новыми» ниспровергателями режиссера, которые слишком уж легко «отдают» его буржуазии. На самом же деле все лучшее, что было создано Де Сика — на съемочной площадке у других режиссеров и прежде всего, когда он снимал свои собственные фильмы,— делалось во имя народа и для народа.

Всеми средствами кино он стремился рассказать простым людям о жизни простых людей. Он стремился вдохнуть в зрителя жизнелюбие, надежду, оптимизм, передать добрые, естественные чувства, внушить отвращение к жестокости, несправедливости, душевной черствости, насаждаемым в мире буржуазии. Он желал добра людям труда, хотел сделать их жизнь лучше, справедливее, светлее. Он не был ни политиком, ни философом, а был просто добрым и щедрым художником, красивым лицом и душой человеком. Он сам в жизни был скромен, любил бывать среди простых людей — так, как запечатлели его в день семидесятилетия кадры посвященного ему телефильма. «В Италии, возможно, и наберется с полсотни хороших актеров,— говаривал Де Сика,— а в жизни, в народе индивидуальностей — миллионы. Я могу не найти актера для своего героя, зато я обязательно найду личность среди людей на улице».

Витторио Де Сика никогда не был удовлетворен собой и часто критиковал себя резко и сурово. Никогда он не воображал себя, подобно многим другим режиссерам его ранга, первооткрывателем, властителем дум, кинематографическим гением, а считал себя самое большее лишь опытным профессионалом, познавшим за долгие годы работы «секреты ремесла» актера и кинорежиссера. Высшей наградой для него были не многочисленные «Оскары», «Серебряные ленты», «Золотые медведи» и «Золотые львы», которых удостоились многие его фильмы, а скупая слеза, которую смахнул Чаплин, посмотрев его «Похитителей велосипедов», или аплодисменты рабочих-каменщиков после просмотра «Крыши».

Леонид Зорин

Спасение

Эскизы к фильму «Спасение» художника-постановщика Г. Кропачева

Все персонажи этой повести являются вымышленными лицами. Всякое возможное сходство совершенно случайно.

Утром я пробуждаюсь дважды. Сначала на меня низвергается гром. Разверзаются небеса. Тысячи эскадрилий обрушивают на землю свой смертоносный груз. Смутные картины пережитого, клочки воспоминаний, весь этот неясный, пестрый калейдоскоп вдруг возникает в моем расколотом мозгу, как бывает только перед концом. Это гремит будильник, накануне заведенный заботливой рукой жены. Я ошалело верчу шеей, еще не уверенный в том, что смертельная опасность миновала. Я с головой ухожу под простыню в спасительную пучину сна. Но мне удается его вернуть едва ли на несколько мгновений,— я опять просыпаюсь от характерного звука. Ухает далекий залп, и жалобное дребезжание наполняет мир. Я приоткрываю сначала один глаз, потом другой. Я знаю этот звук. Это жена становится на весы. Не так давно я приобрел эту сравнительно портативную игрушку, и вот она не пропускает ни одного утра, проверяет свои достижения. Я вижу ее располневшие белые ноги, ее босые ступни, потом неясная тень скрывает от меня мир, — это она, наклонившись, пытается разглядеть цифры, в последние годы ее зрение стало портиться. Да, теперь уже бессмысленно играть в прятки. Утро наступило, день начинается, надо вставать.

Май в этом году великолепен. Мы уже гуляем по городу в одних костюмах. Солнце золотит полы и потолки, золотит рамы картин на стенах, да и сами картины приобретают новый, привлекательный, хотя и подчеркнуто мажорный колорит.

Я встаю, подтягиваю трусики, нашариваю туфли и начинаю, не торопясь, проделывать упражнения. Я сгибаюсь, разгибаюсь, отжимаюсь, подтягиваюсь, машу гантелями — это входит в ежедневный ритуал. Потом я иду в ванную.

Несколько взмахов электробритвой, и вот уже гладкая кожа безбоязненно встречает мою испытующую ладонь. Я смотрю на себя в зеркало,— нет, нечего бога гневить, я хорошо сохранился. Все-таки мне уже немало лет, а я хоть куда, крепкие руки, нет пуза, глаза смотрят молодо, даже дамы иногда поглядывают на меня. Я стою под душем и напеваю:

— Эх, мечтанья без деянья — сон и ложь.

Пускаю холодную воду. Ого!

— Эх, мечтанья без деянья...

Ледяная струя заставляет ежиться, приплясывать и подхлестывать ритм:

— Сон и ложь... Сон и ложь...

Если бы великий поэт и гуманист знал, как я использую его строки. Впрочем, вряд ли бы он вознегодовал. Через столько лет сопровождать человека в его повседневности— это не профанация, это бессмертие. Пусть порою оно принимает комичные формы — бессмертие имеет свою самоценность.

В кухне меня ждет завтрак. Жена в халате, в шлепанцах, стоит у плиты.

— Что ты положила в будильник?

Она недоумевающе взглядывает на меня.

— В будильник?

— Мне кажется, там лежит взрывчатка.

— Ты сам велел разбудить тебя пораньше.

— Это можно было сделать как-то иначе. Поцелуем в лоб.

— Я могла проспать.

Милый содержательный разговор. Мой легкий тон не принят. Моя жена чрезвычайно серьезный человек. Все мировые проблемы бороздят ее чело.

— Ты права,— соглашаюсь я,— между тем, сегодня важный день.

Она кивает.

— Ты говорил.

Я несколько разочарован ее спокойствием, впрочем, показывать этого не собираюсь.

— Дай, пожалуйста, кофе,— говорю я сдержанно,— нет, со сгущенным.

Пока я пью, она продолжает стоять все так же неподвижно.

— Как складывается у тебя день? — спрашиваю я.

— В двенадцать — заседание Общества. Ты обедаешь дома?

— Вряд ли,— говорю я,— чувствуй себя свободной.

— Хорошо,— говорит жена.

Пауза. Я допиваю кофе, снимаю халат и иду одеваться.

Итак, серый костюм, серый с черной полоской галстук, белая рубашка, темно-коричневые туфли. Еще один взгляд в зеркало,— можно идти.

Беру серую папку и быстро сбегаю по лестнице. Посмотреть со стороны, совсем молодой человек!

Возвращаюсь я поздним вечером. Так уж сложился этот насыщенный день. К дому меня подвозит верный Мартьянов. Мне повезло, что я его встретил.

— Тебя, в самом деле, не затруднит подбросить меня на вокзал? — спрашиваю я.

— В самом деле,— кивает мой друг.— Что там стряслось в Ленинграде?

— Открываю выставку.

— Ты надолго?

— Нет,— говорю я,— доживешь до понедельника?

Мартьянов выруливает в первый ряд, усмехнувшись, покачивает головой.

— Надо же, тебя не будет, как раз во время выборов.

— Это и хорошо,— говорю я.— Не маячить и не суетиться.

Мартьянов смотрит на меня с уважением.

— Ты прав,— говорит он,— впрочем, все равно. Тут нерушимо. Будешь академиком.

— Что может быть нерушимого в этом мире? — я пожимаю плечами.

— Нерушимо,— говорит Мартьянов,— я знаю, что говорю.

Это так. Он знает, что говорит. Я убеждался в этом многократно.

Мы останавливаемся.

— Ты поднимешься?

— Я подожду в машине,— говорит Мартьянов.— Нажми.

Я открываю ключом дверь и вбегаю в прихожую.

— Ты дома? — кричу я с порога.

Жена не спеша идет мне навстречу.

— Дорогая, ломай свой царственный ритм,— говорю я нетерпеливо.— Я уезжаю.

— Далеко? — спрашивает она.

— В Ленинград, открыть выставку. Побыстрей, милая. Мартьянов ждет в машине.

— Тебя могли предупредить заранее,— чуть слышно произносит она.

Ее тихий голос вызывает во мне странное и уже знакомое чувство — смесь неловкости, сочувствия и досады.

— Все внезапно на нашей планете,— но мой шутливый тон звучит чуть принужденно.

— Что тебе положить?

— Свежую сорочку и бритву. Я уезжаю не навек.

Все готово, можно отправляться.

— Присели.

Такова традиция. Мы сидим и молча смотрим друг на друга. Она встает первая.

— Слушай,— говорю я неожиданно,— что, если ты меня проводишь?

Пока мы едем на вокзал, Мартьянов все время ворчит. Это его обычная манера, когда он ведет машину. За рулем он всегда чем-нибудь недоволен. Сегодня его раздражает обилие транспорта на улицах.

— Черт знает, сколько машин,— он сбавляет скорость.— Этот вид передвижения теряет всякий смысл.

— То ли еще будет,— говорю я.

— Вот именно,— он морщит лоб.— Город Тольятти навис над страной. Еще несколько лет, и он будет давать шестьсот тысяч машин в год. Тысяча шестьсот пятьдесят в день. Ты прочувствуй эти цифры.

— Бедные милые прохожие,— вздыхаю я,— вы не будете видеть соседних тротуаров, вы будете видеть только крыши...

— Крыши автомобилей,— ворчит Мартьянов.

— Машина будет у каждого,— продолжаю я невозмутимо,— машина будет обиходом, предметом первой необходимости, таким же, как зубная щетка!..

— Только ее не спрячешь в карман,— подает реплику Мартьянов.

— Напротив, ее надо демонстрировать. Существует категория престижности.

Мартьянов вздыхает и едет на желтый свет.

— Не торопись,— я качаю головой,— куда ты? Не видишь — кирпич!

Я показываю глазами на остерегающий дорожный знак.

— Из кирпичей, которые я игнорировал, можно построить дом,— мрачно говорит Мартьянов.

У вокзала мы с ним прощаемся. Он торопится. Как всегда, у моего приятеля какие-то таинственные дела.

— Не буду мешать вашему прощанию, друзья мои,— он с подчеркнутой изысканностью целует руку моей жены.— Счастливо, Андрюша, встречать я тебя уж не решусь. В этот момент ты будешь академиком, и мой дружеский порыв будет понят как искательство.

— Если у тебя есть фонтан... — я смеюсь.

— ...Заткни его,— послушно кивает Мартьянов,— премудрость известная. Быть так. Ты суеверен. Но я знаю, что говорю. Салют, действительный член!

Он машет мне рукой, чуть пыхтя влезает в машину, и «Волга», точно нехотя, трогается с места.

На Ленинградском вокзале, как всегда, шумно и, как всегда, провожающих больше, чем пассажиров. Мы входим в полупустой вагон, я бросаю портфель в сетку, и мы вновь выходим на платформу. Течет людской поток, много знакомых лиц — я едва успеваю раскланиваться — своеобразный ночной клуб, здесь непременно кого-нибудь да встретишь.

Рядом останавливается известный артист, мы встречались не раз и не два у министра.

— На съемки? — спрашиваю я.

Он пожимает руку жены и вздыхает.

— Так и пройдет жизнь в «Красной стреле»?

— Ну, это не худший вариант,— я улыбаюсь.

— Кто знает,— вновь вздыхает артист.

Он проходит, а жена еще больше грустнеет.

— Сколько лет собираюсь в Ленинград,— негромко произносит она,— и все не соберусь.

— Разве это так сложно? Света все тебя зовет.

— Всегда что-то мешает,— говорит жена.

Вновь это чувство, которое так неприятно поразило меня дома,— неловкость, досада, жалость.

Я смотрю на светящийся циферблат.

— Подожди секундочку,— говорю я.

Я пробегаю по перрону, делаю поворот и вбегаю в зал, где расположены кассы. Мое удостоверение производит должное впечатление, да и состав сегодня далеко не полон,— я легко получаю один билет.

Теперь не потерять ни секунды! Бегом, бегом, проталкиваясь сквозь торопящихся людей, бросая на ходу извинения и не обращая внимания на чьи-то смешки, с победоносным видом я возвращаюсь к вагону.

— Садись,— говорю я,— ты едешь со мной.

— Ты сошел с ума,— она потрясена,— я без вещей.

— Ничего нельзя откладывать,— говорю я убежденно.— Какие вещи? Два дня. Света выручит.

Проводница ошарашенно смотрит на двух немолодых людей. Минуту назад происходили добропорядочные проводы, а сейчас на ее глазах разыгралось прямо-таки гусарское похищение. Подобные эскапады нам не по возрасту, и общественное мнение в ее лице выражает неодобрение молчаливо, но ясно. Мне это, впрочем, все равно.

— Глупость какая,— ворчит жена, но мне кажется, что она не так уж недовольна. «Стрела», меж тем, трогается, играет музыка, уплывает назад платформа, позолоченная отблесками ламп, уплывает Москва.

...Ночь. Едва мерцает синий молочный свет. Жена мирно спит на соседней койке. Мне же не спится. Я лежу с закинутыми под голову руками, глаза мои открыты. Мне тревожно. В чем дело? Этого-то я и не пойму. Нить потеряна. И мне никак не удается ее ухватить, хотя я и очень стараюсь. На миг

проплывают лицо шефа, лицо Мартьянова, улица, прочно захваченная машинами, я вспоминаю, что скоро их будет еще больше, так много, что с одного тротуара не будет виден другой, лицо женщины, которую я встретил нынче, тоже проносится, не задерживаясь ни на миг, не то, не то...

Я встаю, натягиваю тренировочный костюм, с которым не расстаюсь в путешествиях, мне достал его знакомый спортивный деятель, и это одеяние пришлось мне по душе да и по фигуре. В брючках, натянутых, как тетива, в синем свитерочке с белой полоской на шее, я похож на чуть погрузневшего тренера женской команды.

Я выхожу в коридор. Никого. Прижимаюсь к стеклу и пытаюсь разглядеть пролетающую мимо дорогу, но это так трудно, я скорее угадываю, чем вижу, темный кустарник, влажную сосновую рощу, пахнущую сырым песком колею. Тогда я закрываю глаза и теперь слышу во всей его отчетливости дробный колесный стук...

Я стою, прижавшись лицом к стеклу, и вижу длинный холодный эшелон. Он идет параллельно моему экспрессу, и за темными стеклами я различаю лица приникших к ним людей, мужские и женские лица, которые так хорошо мне знакомы. И так же, как я вглядываюсь в них, они напряженно и тревожно всматриваются в меня. Оба поезда идут рядом, в одном направлении, но потом эшелон обгоняет «Стрелу». И мимо проплывают солдаты с обветренными лицами, в плохо греющих шинелях без погон, они несут вахту на холодных площадках, потом я вижу командира, худое почти детское лицо, лейтенантские кубари в петлицах, а в вагоне, доверху груженном ящиками, стоит пожилой человек в шарфике, весь ушедший в свою думу. Еще миг, и состав исчез, только слышно — колеса стучат, стучат...

Я стою, прижавшись к оконному стеклу, мимо с шумом проносится встречный. Огонек последнего вагона растаял в ночи. Я возвращаюсь в купе. Больше заснуть я не пытаюсь. Мне уже ясно, что в этой поездке за мною будут следовать призраки.

Рано утром мы выходим на платформу, и тема великого города, созданная Глиером в его балете «Медный Всадник», приветственно гремит из рупоров — мы в Ленинграде.

Мимо нас деловито идут прибывшие. Артиста встречают пятеро, он озабоченно жмет им руки, озабоченно кивает нам на прощание и исчезает в толпе. Проходит маленький лукавый маршал, его окружает почтительная офицерская свита. Идет дородный важный архимандрит в фиолетовой мантии, вслед за ним поспевает румяный малый в черной рясе до пят и черной шапочке, несколько шагов он идет бок о бок с молоденьким лейтенантом, и я вижу, что они похожи друг на друга, как близнецы.

Пришла электричка из Колпина. Прибывшие хлынули на перрон, и некоторое время пассажиры из «Стрелы» и пассажиры электрички движутся рядом. «Струи Арагвы и Куры»,— мелькает в памяти литературное сравнение. Навстречу бежит взволнованный худенький человечек. Он машет мне рукой.

— Андрей Сергеич? — мы обмениваемся демократическим рукопожатием. — Христа ради, простите, задержала машина.

Мы выходим на привокзальную площадь и садимся в «Волгу», за рулем которой дремлет пожилой водитель. Едем мы молча. В эти первые минуты в Ленинграде слова не идут на язык.

В гостиничном номере я быстро привожу себя в порядок. Мы спускаемся в кафе и энергично расправляемся с непременным омлетом. Много юных финнов — все они в брюках, с кудрями до плеч, не сразу отличишь, кто молодой человек, кто девица. Несмотря на ранний час, большинство из них нетрезвы. За соседним столиком три пожилые дамы явно зарубежного типа говорят по-русски с уже заметным акцентом.

— Потянуло на родину,— я показываю на них глазами.

Жена невесело улыбается.

Пожилые дамы расплачиваются талонами и, щебеча о своих делишках, о каких-то Калишьянах, перебравшихся в Денвер и любящих производить впечатление, проходят мимо нашего столика.

— Прямо к Свете?

— Да, она уже ждет.

— Отлично. Встретимся вечером.

Помедлив, я спрашиваю:

— Ну, как тебе здесь?

Она негромко говорит:

— Еще не знаю.

Я легонько касаюсь губами ее лба.

— Все будет прекрасно. Привет Светлане. Буду звонить.

Впрочем, я и сам еще не знаю, каково мне будет здесь.

Тревожное ощущение, поднявшее меня ночью с вагонной койки, прочно поселилось во мне и не отпускает, не дает настроить себя на элегический лад. И дело тут не в ожидаемом повороте моей биографии, не в приятном и чуть кружащем голову волнении — нет, нечто иное, его не сразу определишь.

Я иду пешком, я хочу продлить эти первые минуты свидания с городом, в котором началась моя жизнь, вновь я испытываю дьявольскую власть его очарования, в легком мареве приближающегося полудня вырастает передо мной знакомая перспектива, покачиваются мосты и серебряно отливают узорчатые решетки.

Никто не окликает меня, никто не узнает в степенном уверенном в себе мужчине того молодого человека с неутомимым взглядом, с неутомимыми ногами, который когда-то носился по этим тротуарам.

Я иду. Мимо, обтекая меня, катятся машины, дребезжат на перекрестках трамваи, шелестят обрывки разговоров, но все эти разнородные шумы, словно вбирая их в себя, поглощает один неумолчный звук. Сначала я не могу понять, существует ли он вовне или зародился во мне самом, не могу понять, что он означает, и лишь потом соображаю, что это все усиливающийся стук. Однако на сей раз не тот дробный, колесный, ночной — совсем другой, методичный, мерный, десятки молотков вбивают, вбивают, вбивают гвозди.

И этот стук сопровождает меня весь путь, пока не возникает передо мной громада Зимнего дворца.

Стук, стук. В Эрмитаж со служебного входа, чуть прихрамывая, вошел юноша в сапогах, в гимнастерке, с пилоткой, зажатой в руке. Навстречу ему то и дело попадались люди в халатах, большей частью незнакомые, но некоторые здоровались, либо молча, одним приветственным жестом, либо двумя-тремя словами. Однако никто не задерживался, всем было не до него.

Юноша зашел в кабинет. Старик стоял за столом, рядом был некто в полувоенном френче и хромовых сапогах. Человек во френче был вовсе неизвестен. Старика я узнал сразу, трудней всего было понять, кто этот юноша — лицо его казалось до удивления знакомым, и вместе с тем, не хватало какого-то штриха, чтобы я вспомнил.

— Никаких причин,— гремел между тем Старик,— не хочу ничего знать, ничего слышать. Завтра же чтобы была фанера, или я вам не завидую, поняли вы меня? Я вам даю единственный шанс оправдаться и спасти себя от самых суровых последствий. Вы меня знаете, слов на ветер я не бросаю.

Человек во френче прошел мимо юноши. Лицо его было бледно, на лбу дрожали капельки пота. Когда дверь за ним закрылась, юноша спросил:

— А что вы с ним сделаете, если фанеры не будет?

Старик обернулся.

— Андрюша!

И в ту же секунду я понял, кто был этот юноша — это был я сам. Старик обнял меня, усадил рядом с собой.

— Уже все знаю,— сказал он.

Я сказал:

— Все наши погибли.

Старик помолчал, потом повторил:

— Знаю.

Видимо, он обратил внимание на мою походку.

— Ранен?

— Царапина,— сказал я небрежно.

Рана, действительно, заживала, но в словах моих была неосознанная бравада мало воевавшего человека.

Старик еще заметней улыбнулся, потрепал меня по плечу.

— Теперь будешь долго жить.

— Отряд расформирован,— сказал я,— меня откомандировали к вам. Написано: «Для оборонной работы».

— Очень хорошо,— кивнул Старик,— будешь тушить пожары.

Он встал, прошелся по кабинету, погладил собственную бороду.

— Я накричал на него,— он показал глазами на дверь, за которой исчез человек в хромовых сапогах,— понимаешь, вышли все запасы, не осталось ни одной доски. Но вообще говоря, дела не так уж плохи. Уже ушли два эшелона, даст бог уйдет и третий. Очень выручили художники, да и студенты Академии тоже. Эрмитаж почти пуст.

Была пауза, и я еще отчетливее услышал стук. Теперь я уже хорошо понял, что он значит.

— Почти два миллиона единиц хранения,— сказал Старик.— Византия, Китай, Индия, Россия. Античность и Возрождение. Азия и Кавказ. Такое счастье, что мы готовились загодя, что в подвалах стояли ящики, что делали пробные упаковки. Помнишь, как один липкий мерзавец визжал, что я проявляю недоверие к нашей внешней политике, что мир обеспечен на десятилетия? Я сказал ему, что верю своей интуиции больше, чем Гитлеру и Риббентропу. Ах, попался бы он мне сейчас!

Глаза Старика сверкнули таким недобрым пламенем, что на миг даже мне стало не по себе. Но он уже взял себя в руки.

— Все. Довольно. Война. Некогда тратить время на фразеров, ничтожеств и первых учеников. Ох, Андрей,— он вздохнул с изумившей меня горечью,— поживешь с мое, убедишься — нет для идеи опасней врага, чем бездарный друг.

— Все, все,— оборвал он себя,— придешь к четырем. Главное, чтобы ушел третий эшелон.

— Он не уйдет,— я отозвался не сразу.

— Что ты несешь? — взорвался Старик.

— Взята Мга,— сказал я чуть слышно.

И в памяти моей ожили взорванные шпалы, уткнувшаяся в них дрезина, и товарищи, тяжело шагавшие по обочине.

Я поднял глаза. Старик стоял рядом.

— Пока — никому,— сказал он.— Ни-кому.

Когда я уходил, он крикнул мне вслед:

— Ты знаешь, что экспедиция вернулась?

Нет, я этого не знал, но вряд ли что-нибудь мне было так важно узнать. Они вернулись. Моментами я уж терял на это надежду — так давно не было от них вестей, и самые разноречивые слухи доходили до меня, один тревожней другого. Точно тягостная ноша свалилась с моей души, и уже ничто не казалось таким страшным.

Вестибюль главного подъезда был заставлен ящиками. Я с трудом пробирался, стараясь не мешать людям, которые осторожно спускали их с лестницы. Один из них, сухопарый, с буйной шевелюрой, в очках в старомодной металлической оправе, неожиданно подмигнул мне и пропел:

— А мы и плотники, и такелажники...

Это обстоятельство неожиданно его развеселило, и он рассмеялся.

— Андрюша!

Я оглянулся. Ко мне шла Мария Николаевна Гартвиг, мой «Вергилий», мой первый гид по залам Эрмитажа, мой профессор, Мария Николаевна, в чьей маленькой комнате я провел едва ли не больше времени, чем дома. Мы обнялись, и я легко приподнял ее худенькое шестидесятилетнее тельце.

— Живой, живой, теперь вижу,— бормотала она.— Ох, как я рада, голубчик, слов нет. И времени тоже. Торопимся отгрузить эшелон, а тара-то вышла. С первыми было легче.

— Я уже знаю,— кивнул я.— Старик рассказал.

— Да, рычит, аки зубр,— вздохнула она,— и войти-то лишний раз страшно. Уж сама звоню по разным складам, магазинам, как их там называют, базам, все выпытываю, не осталось ли ящиков из-под яиц или бутылок... они прежде всего удивляются. У людей замедленная реакция, Андрюша, это рудимент мирного времени.

— Когда вы будете посвободней, Мария Николаевна? — спросил я, взглянув в ее осунувшееся лицо.

— Где-нибудь вечерком, не раньше,— вздохнула она,— да ведь ты сам занят будешь.

Она усмехнулась не без лукавства.

— Вернулись, слышал?

И почти тут же прозвенело:

— Андрей!

Мария Николаевна подтолкнула меня.

— Иди.

А с лестницы уже неслась навстречу Таня, и вслед за нею спешил Максим. Я побежал навстречу, и мы столкнулись на ступеньке почти под самым белогрудым ангелом, призывно раскинувшим оба своих крыла.

Бывают мгновения, когда величайшие потрясения отступают на второй план и самым важным оказывается оглушающее ощущение радости. Так оно было и в тот миг, когда я стоял и смотрел в ее глаза. Я не решался ее обнять, только держал ее руки в своих, а слова не находились, и я понял, что молчание затягивается, и пробормотал:

— Танюшка, чего я не наслушался...

— И нам говорили, что ты...

— Что у тебя с ногой?

Я вновь произнес не без некоторого гусарства:

— Несущественно.

Максим уже мял меня в объятиях.

— Чертушка... целый... И руки и ноги...

— Максим, ты мужественный и бронзовый. Испытания украсили тебя.

Он махнул рукой.

— Ты не представляешь себе, какое свинство эта война. Мы были на пороге открытия!

Я не удержался — фыркнул. Максим есть Максим. Но тут же я осекся. Невозможно было стоять на этой лестнице и предаваться ликованию, когда рядом продолжался великий исход Эрмитажа.

— До вечера,— шепнула мне Таня, — о стольком надо поговорить...

Около меня переминались Мятлевы. Евгений Васильевич гладил меня по плечу, а Нина Романовна жарко вздыхала.

— Ах, Андрюшенька, а мама не дождалась... Мы ее проводили еще с первым эшелоном...

— Спасибо, мне уже сказали.

— В самом деле, Нина Романовна,— рассудительно сказал Евгений Васильевич,— надо полагать, Андрюша поинтересовался.

— А от Боречки все ни строчки,— сказала Нина Романовна.

— Придет,— сказал я бодро,— какая теперь связь...

— Душа изболелась,— шепнула она чуть слышно.

— Полно, Нина Романовна,— нахмурился Мятлев,— полно.

— Вот и Евгений Васильевич сердится на меня,— она развела руками.

— Я нисколько не сержусь,— сказал Евгений Васильевич,— просто настали дни общественного бедствия и нужно соразмерять свои горести и заботы.

Он стоял передо мной, маленький, нахохлившийся, седой, похожий на воинственного воробья.

— Евгений Васильевич всегда мыслит большими категориями,— сказала Нина Романовна.

— Лишь бы ушел эшелон,— сказал Мятлев.

Я пожал им руки и спустился по лестнице.

Все труднее было смотреть на этих людей, занятых упаковкой, забывших, кажется, все на свете для того, чтобы скорей ушел, наконец, состав, которому пути уже не было.

Я шел по опустевшей Растреллиевой галерее, где еще недавно так часто любовался сокровищами Древнего Египта, и перед глазами моими было махонькое станционное строение.

Три буквы, нависшие над ним, вдруг увеличились до немыслимых размеров и точно закрыли от меня белый свет. МГА.

— МГА, — повторил я шепотом. Двери в зал, где стоял саркофаг Наны, сдвинулись передо мной, будто их затворил кто-то невидимый. И я невольно остановился перед этими закрывшимися дверьми.

Рубцов выходит ко мне навстречу из-за стола с выражением счастья на лице. Мы знакомы лет восемь.

— Рад, рад, и более того, ликую,— произносит он чуть нараспев.— Такой гость, такой почитаемый гость!

Мы обмениваемся рукопожатиями. Он трясет мою руку чуть дольше, чем надо.

— Как вам здесь работается? — спрашиваю я.

— Я блаженствую, — говорит Рубцов, — так редко административная деятельность протекает в столь подчеркнутом эстетическом обрамлении. Нет, серьезно, эта работа чрезвычайно облагораживает.

— Рад за ваших сотрудников,— говорю я.

Он смеется. У него отличное настроение.

— Как столица? — осведомляется он.— Чем дышит, какие веяния? Кажется, грядут некоторые события?

Он внимательно, чуть прищурившись, смотрит на меня.

Лукавое одобрение светится в его глазах.

— Очень уж вы многозначительны,— произношу я как можно небрежнее.

— Мы хоть и провинция, а информированы.— Рубцов скромно, но веско разводит руками.

Я ухожу от интересующей его темы.

— Я бы хотел предварительно посмотреть экспозицию.

Рубцов звонит. На пороге вырастает секретарша. Аккуратно уложенные волосы разделены строгим пробором.

— Попросите ко мне Валентину Георгиевну.

Женщина молча скрывается. У Рубцова, насколько я знаю, сотрудники всегда хорошо вышколены. Он, безусловно, деловой человек.

— Если у вас не будет ничего более интересного, то ужинать приезжайте ко мне. Заодно поглядите мою берлогу.

— Спасибо,— говорю я сдержанно.— Как поживают старики?

— Держатся,— вздыхает Рубцов.— Елена Игнатьевна так же царственна, ах, друг мой, я влюблен в эту женщину. И Владимир Глебыч все тот же. Помните, Бунин писал Телешову: я сух, худ, но еще ядовит.

— Живет там же? Не переехал?

— Нет,— Рубцов качает головой,— говорит, что привык. Вечером вы, должно быть, увидитесь.

Дверь открывается. На пороге молодая, совсем молодая женщина, почти девушка. Высоконькая,— так говорил один мой приятель — и утверждал, что это очень важный нюанс, не высокая, а «высоконькая», глаза излучают победоносное сияние, главная же ее сила в возрасте — свежесть, неподдельные краски.

— Вот я,— говорит она Рубцову.

— Валентина Георгиевна,— чуть торжественно произносит Рубцов,— перед вами наш дорогой гость. Надеюсь, вам не нужно представлять Андрея Сергеевича Ильина?

Валентина Георгиевна почтительно наклоняет голову, однако в глазах ее я вижу чуть тлеющую усмешку.

— Андрей Сергеич, как вам ведомо, прибыл открыть выставку,— говорит Рубцов,— он предварительно желал бы на нее взглянуть и так далее.

Хотел бы я знать, что подразумевается под этим «и так далее».

— Одним словом, сегодня вы поступаете в его распоряжение. Надеюсь, ленинградское гостеприимство окажется на высоте.

— Я буду стараться,— смиренно говорит Валентина Георгиевна и теперь уже откровенно улыбается. Она очень хороша и знает это. Хитер Рубцов, думаю я, наблюдая всю эту сцену.

— Ну что ж, мы не прощаемся,— я протягиваю ему руку.

— До пяти,— кивает Рубцов.

— До пяти.

Я открываю дверь и жестом прошу Валентину Георгиевну пройти первой. Она грациозно выпархивает. В приемной сидит аккуратный молодой человек. Рядом с ним — изящная женщина средних лет с седой прядкой в пепельных волосах. Молодой человек оказывается французом.

— Договорились, Мариша? — спрашивает Валентина Георгиевна.

Женщина с седой прядкой согласно кивает.

— Он свалился достаточно неожиданно,— говорит она.

Француз впивается в нее напряженным взглядом и разражается целой тирадой.

— Eh, bien,— чуть устало говорит Марина,— Çnous commenerons lundi.

Я наклоняюсь к Валентине Георгиевне и тихо роняю:

— Она поступила в его распоряжение?

Валентина Георгиевна смеется.

— Такова наша доля.

Неожиданно для себя я подхожу к столу секретарши и шесть раз подряд запускаю, как юлу, телефонный диск. Прерывистые частые гудки. Я кладу трубку. Валентина Георгиевна видит, что я нахмурился.

— Попробуйте еще разочек,— предлагает она.

— Неважно,— говорю я.— Идемте.

Экспозиция производит на меня отменное впечатление. Особенно мне мил тот древний период, когда влияние эллинизма было столь ощутимо, а оригинальность иранского искусства не становилась от этого меньше ни на йоту.

— Распространение мусульманства — это новая и более жесткая эпоха,— говорю я Валентине Георгиевне,— гений персидских мастеров сковывается догмами ислама. Вы уже не встретите человеческих лиц.

— Зато расцветает декоративное направление,— улыбается моя спутница.

— Да,— соглашаюсь я,— художники умели применяться к обстоятельствам.

Мы идем мимо очаровательной коллекции миниатюр, мимо ошеломительных образцов ювелирного мастерства, а дальше начинается парад коврового великолепия.

— Впрочем,— додумываю я свою мысль,— победители всегда пользовались опытом побежденных. Вспомните купола и порталы эпохи зароастризма. Знаменитый четырехарочный стиль. Как ловко он был имитирован мусульманской архитектурой.

— Смотрите,— говорит Валентина Георгиевна,— смотрите...

Во вкусе ей не откажешь. Это один из лучших резных камней, красноречивый привет от первых Сасанидов.

— Аметист с портретом Денак,— говорю я негромко,— царица цариц.

Она задерживается, потом спохватывается:

— Извините меня.

— Нет, нет,— я прерываю ее,— я вас очень хорошо понимаю.

Медленно идем мы вдоль экспозиции и наконец выходим из зала.

— Ну что же,— говорю я,— вернемся в двадцатый век.

— Как прикажете,— говорит она.

— У нас есть время и, поскольку вы в моем распоряжении, я бы хотел с вами пообедать.

— Как прикажете,— она само смирение.

Мы идем по набережной. Нева точно разомлела под щедрым солнцем.

Встречные засматриваются на Валентину Георгиевну. Должно быть, гадают, в каком качестве я выступаю.

У желтого ящика «Спортлото» несколько человек торопливо заполняют карточки. Старушка, две школьницы и седоватый гражданин неопределенного возраста. Я уже заметил, что в последнее время такая картина стала непременной деталью урбанистического пейзажа. Они мечтают ухватить жар-птицу за хвост, милые люди! Седоватый неожиданно останавливает меня.

— Скажите, какое для вас самое счастливое число?

Чуть помедлив, я отвечаю:

— Шестнадцатое.

Он торопливо помечает крестиком названную мной цифру. Валентина Георгиевна

с интересом взглядывает на меня. Но она тактична и ни о чем не спрашивает. Мы продолжаем свой путь.

В эту ночь мы дежурим с Максимом на своей вышке у Больших Просветов. Так мы назвали пост на крыше Нового Эрмитажа.

— Все,— сказал Максим,— звонок. Лекция окончена.

Да, на сей раз была его очередь, и, надо сказать, лекция произвела на меня впечатление. А ведь в ту ночь мысли мои были далеко. То, что случилось днем, меня не отпускало.

— Максимчик, ты титан,— сказал я.— Ты на пороге дешифровки.

Никогда я не видел Максима таким печальным.

— Не знаю,— сказал он,— какое это имеет значение? И так ли уж это важно — будут эти надписи дешифрованы или нет?

— Что ты бормочешь? — сказал я.— Уже утром тебе будет неловко.

— Ничего нельзя фетишизировать,— сказал Максим,— даже науку. Мы с детства ушиблены ею, Андрей. С двенадцати лет мечтаем стать первооткрывателями. А вдруг для нас сместилась истинная цена вещей, тебе это не приходило в голову?

— Это рефлексия, Максим,— сказал я не очень уверенно,— интеллигентская рефлексия.

— Возможно,— он махнул рукой.— Но разве ты думал о древних камнях, когда прорывался через Мгу? В Эрмитаж свезли рукописи Кеплера, Ломоносова, здесь спрятана пушкинская библиотека. И все это зависит от одного меткого попадания, от бессмысленной фугаски. Ты уверен, что Таня переживет эту зиму?

В первый раз он тогда заговорил со мной о Тане. Я всегда боялся этой темы, да и он неизменно ее избегал. И вот все же он решился в эту ночь, когда я был весь еще полон тем, что обрушилось на меня, и так трудно было быть сдержанным.

Поэтому я обрадовался, когда появился Владимир Глебович Лугин. Его присутствие избавляло меня от необходимости продолжать разговор. Больше всего на свете я не хотел сделать Максиму больно. А ведь рано или поздно это неизбежно.

Владимир Глебович посмотрел на нас неодобрительно, впрочем, это было его обычное выражение, независимо от его отношения к человеку. Он был долговяз и казался еще выше от того, что подбородок его был неизменно вздернут. Характер у него был нелегкий, язык — желчный, и мне порой казалось, что чувство собственного достоинства затрудняет ему жизнь.

— Очень просил бы сумки для противогазов использовать по назначению,— сказал он и пощелкал пальцами по переплетам книг и тетрадей, выглядывавших из наших сумок.

— Я как раз развивал эту мысль,— сказал Максим.

— Вот и отлично,— хмуро сказал Лугин.

— Из вас получился образцовый начальник, Владимир Глебович,— вздохнул я со всей возможной кротостью.

— Начальник из меня никакой,— сказал Лугин,— равно, как и подчиненный. Все Лугины плохо мирились с какой бы то ни было иерархией, это у нас в крови.

— В таком случае, сейчас для вас особенно трудное время,— сказал Максим.

— Только на первый взгляд,— сказал Владимир Глебович,— сейчас все равны. Перед своими обязанностями.

Максим посмотрел на него с интересом.

— В этом есть свой резон,— пробормотал он.

— Я тоже так думаю,— сказал Лугин.

— Жаль, что вы не слышали нашего спора,— сказал я.

— Я его слышал,— возразил Лугин.— Прошу прощения, невольно, разумеется.

Максим пожал плечами.

— Бывает, что приходят неожиданные мысли,— в его голосе мне послышался вызов.

— Это ведь не мысли, а настроения,— сказал Владимир Глебович.— Иначе бы вы не набивали эти сумки книгами.

Я вступился за Максима, который, как мне показалось, был уязвлен.

— Иногда человек сомневается в своей необходимости.

— И эти сомнения иногда полезны,— чуть горячей, чем следовало, сказал Максим.

— Но чаще опасны,— процедил Лугин.

Максим усмехнулся.

— Вы знаете, как от них избавиться?

— Нет,— сказал Лугин,— но, во всяком случае, надо каждый день умываться. Идите, молодые люди, на ваши посты.

— Счастливо дежурить,— я махнул ему рукой.

Он сдержанно откликнулся.

— Того же и вам.

Спускаясь, я обернулся. Он стоял к нам спиной, длинный, костлявый, вслушивающийся в ночь. Почему-то именно в этот миг я вспомнил, что он давно и серьезно болен.

В Ротонде мы остановились.

— Пойду,— сказал Максим,— я должен кончить главу за это дежурство.

Заметив мою усмешку, он проговорил чуть смущенно:

— Надо работать, пока есть время. Успеть, что можно.

— И все-таки? — я даже покачал головой, так не вязались эти слова с тем, что он говорил несколько минут назад.

— Знаешь,— сказал Максим,— есть в человеке некая тайная воля, и она велит ему поступать так, а не иначе. Ты никогда об этом не думал? Надо работать. И работать. И пытаться что-то создать. И тут уж не рассуждаешь.

Помедлив, он добавил:

— Это все равно, что любить. Иногда и не нужно, и знаешь, что не нужно, никому не нужно, а любишь.

И вновь я промолчал.

Максим улыбнулся:

— Впрочем, так не бывает, чтобы — никому. Нужно тебе самому в первую очередь.

Он повернулся и ушел на свой пост.

Я остался один. Светя себе карманным фонариком, я раскрыл книгу на заложенной странице, однако чтение не шло мне на ум. Тогда я достал карандаш, тетрадку и попытался на бумаге привести в порядок некоторые давно занимавшие меня соображения. Но мысли путались, им не хватало стройности, к которой с давних лет я чувствовал влечение, мысли точно перебегали дорогу одна другой, и мне трудно было собрать их в ряд.

Я отложил карандаш и прислушался. Да, я не ошибся, где-то неподалеку шуршали шаги.

Осторожно ступая, я прошел сквозь темные пустые залы, и чужие шаги приблизились ко мне. Я понял, что совсем рядом в зале раннего итальянского Возрождения был человек.

Я вышел, мерцая своим светлячком, и сразу же навстречу мне метнулась тень.

— Кто здесь? — спросил я тихо.

— Андрюша, ты? — прошелестел ответ.

Это была Таня. Она подошла ко мне. При тусклом свете фонаря я молча смотрел на ее исхудавшее лицо, и душа моя стонала от нежности и жалости.

— Что ты здесь делаешь? — спросил я.— Почему ты не в бомбище?

Так мы называли бомбоубежище, уже с месяц подвалы Эрмитажа стали домом для многих — и для таких одиноких, как мы, и для целых семей.

— Я сейчас вернусь,— сказала она.

— Ты не должна здесь находиться. Нельзя. И он может прилететь каждую секунду.

— Пусть.

Она помолчала, потом снова подняла на меня глаза.

— Куда ты уходил сегодня?

— Посмотреть свой дом.

— Я боялась,— сказала она.

Я был благодарен ей за эти слова, но ответил неожиданно жестко и горько:

— Это хорошо, что мы не отучились бояться.

Она поняла меня.

— И этого я боялась. Вдруг все станет безразлично.

После небольшой паузы она спросила:

— Ты помнишь этот зал?

— Конечно.

— Здесь висела мадонна Симоне Мартине. Помнишь?

Я кивнул. Разумеется, я ее помнил — склоненную голову, высоко взлетевшие брови, но больше всего руки. Правую, поднятую к груди, придерживающую ворот плаща, и левую, упавшую на колени, узкую кисть и длинные, неправдоподобной красоты пальцы.

— А здесь было «Распятие» Уголино ди Тедичи. А тут — Спинело Аретино. Святой Понциан и Святой Бенедикт.

Она так ясно видела все, а сиротские стены безучастно смотрели на нас, и робкий луч фонарика освещал зияющие на них пустоты.

— Да, я любила здесь бывать,— вздохнула Таня.— Зал-исток, правда? Стоишь и думаешь, что весь итальянский Ренессанс хлынул отсюда.

— В этом есть преувеличение,— сказал я.

— Мне было приятно так думать,— возразила она.— Я думала так и волновалась. Понимаешь?

Я утвердительно наклонил голову, а про себя заключил, что не всегда мысль должна упорядочивать чувства. Возможно, ей дано и другое назначение.

— О чем ты думаешь сейчас?

— Странно, что он еще не прилетел,— пробормотал я.

— Мне все кажется, что я слышу, как в ящики забивают гвозди,— сказала Таня. — Меня преследует этот стук.

— Главный звук,— сказал я.— Он все время — в ушах. Стук выстрела. Стук метронома. После первой тревоги я заснул под стук топоров. На нашей улице возводили забор для перекрытия движения. И мне снилось, будто плотники сколачивают гробы.

— Дома все нормально?

Я ответил не сразу.

— Когда я пришел, я увидел письмо на пороге. Оно попало к нам по ошибке. На нем был адрес соседнего дома. Я вышел его отнести. Тут-то и началась бомбежка. Я ее переждал, а когда вернулся, дома уже не было.

— Как? — прошептала она.

Я развел руками.

— Взрывная волна.

Фонарик погас.

— Что случилось? — спросила Таня.

Я поднес его к глазам, будто что-то мог увидеть в наступившей тьме.

— Ничего особенного. Просто вышел его срок.

Я положил бесполезный светильник в сумку для противогаза, туда, где лежали книги и общая тетрадь.

— На нашей двери было вырезано мое имя,— вспомнил я.— Мне было семь лет, когда ребята его вырезали. Каждый день я возвращался и каждый день его читал.

— Ты еще никому не сказал? — она взяла меня за руку.

— Скажу при случае. Да и зачем?

И в самом деле, по крайней мере, половина людей, осевших в наших подвалах, была в том же положении. И вместе с тем душу мою томило горькое чувство — как легко отрезала чья-то рука все мое прошлое.

— Ты счастливый,— сказала Таня.— Неужели ты не понимаешь? Ты же мог там быть.

— Понимаю,— сказал я.— Конечно, счастливый.— Но голос мой звучал неуверенно.

— Я никогда тебя не оставлю,— сказала она.

— И я тебя тоже,— проговорил я чуть слышно.

— Но не надо об этом оповещать,— сказала она озабоченно.

Я понял, что она имела в виду Максима, мне стало не по себе, но она была права, и я кивнул.

— Конечно.

Она сжала мою руку. И вдруг не умом, а кожей, я ощутил, что ведь в самом деле я счастливчик. Задержись я на пять минут или вернись на пять минут раньше, ничего бы не было. Не было бы этой ночи, этой встречи в зале, где когда-то нас заворожила итальянская мадонна, не было бы этой невесомой руки в моей ладони.

— Сегодня шестнадцатое,— шепнул я.

Нас внезапно обдает музыкой, точно струей

из промчавшейся мимо поливальной машины. Это пролетел нарядный речной трамвай. Кто-то у борта машет нам рукой, и Валентина Георгиевна, конечно же, машет в ответ.

И тут же раздается мелодичный сигнал, эту музыкальную фразу, заменившую традиционный автомобильный гудок, я часто слышал в Риме.

Маленький аккуратный «Москвич» тормозит, и из него выскакивает молодой человек. Господи, как он победоносен и как озвучен! Он звенит ключами в руках, он позвякивает пряжкой ремня, каким-то металлическим браслетиком на руке, даже крестик на серебряной цепочке, висящий на его шее, рождает легкий, почти неуловимый звук. Он подходит к Валентине Георгиевне, я тактично смотрю вдаль, ввысь, но все-таки успеваю заметить, как он лобзает ее розовую ладошку. Что-то он ей говорит, что-то она отвечает, я не слышу, по правде говоря. Потом молодой бубенец со скоростью хорошего спринтера несется к своей машине и, быстро развернув ее, уносится в голубую даль. Вовремя, ничего не скажешь! Кавалькада автобусов летит вслед за ним — школьники едут в лагеря. Этот бросок юных горожан на благодатное лоно земли вновь приводит мою спутницу в восторженное состояние. Есть кому помахать от полноты чувств — у отзывчивых пассажиров этот напутственный жест вызывает бурю ответных приветствий.

Ленинград провожает своих детей. Толпа прохожих остановилась у огромного фургона,— его разобранный кузов изображает подмостки.

— Смотрите, смотрите! — ликует Валентина Георгиевна.

На моторизованной эстраде — артисты. Я узнаю доктора Айболита, Бармалея, Крокодила, я вижу дядьку Черномора, Красную Шапочку, Волка и Лису. Волк оказывается большим весельчаком и славным малым. До чего лихо отплясывает он чечетку под баян!

Я смотрю через барьер на речную гладь.

— Голова не закружится? — спрашивает Валентина Георгиевна.

Я поворачиваюсь к ней. Она награждает меня лучезарной улыбкой. Странно, что моя голова еще не закружилась.

— Помните стихи Гейне «Морской Призрак»? — эрудиция приходит на помощь в этот опасный миг.— Поэт увидел на дне морском город, дома и у одного окна ту, кого давно искал. Только он к ней рванулся, как капитан схватил его за руку: «С ума вы спятили, доктор?»

— Я буду вашим капитаном,— говорит она и берет меня за локоть. Дома, между тем, отражаются в Неве. Только последние этажи кажутся размытыми, а стены сдвинутыми, изогнувшимися, кажется, что дома пляшут.

Волк отбивает чечетку. Стук его каблуков гремит над набережной.

В тот студеный вечер мы сидели в своем бомбище. Сидели, как всегда, небольшими группами, голоса звучали приглушенно, в обманчивом мерцании свечей и лица наши приобрели какой-то восковой оттенок, а может быть, не свечи были тому причиной.

Я уже хорошо привык к их свету, временами мне казалось, что и тогда, в далекую мирную пору, я работал под их покровительством.

Кто-то читал «Медного Всадника».

— Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия...

— Чего бы я не отдала, чтобы пойти в Филармонию,— вздохнула Таня.

— Ты знаешь, что я придумал? — сказал я ей.— Я проигрываю мысленно все, что люблю. Например, Шестую симфонию.

— Как это тебе удается? — спросила она.

— Не знаю. Видимо, обострился слух. Совсем небольшое усилие, и начинает звучать. От первой до последней нотки. Попробуй.

Мы закрыли глаза, сосредоточились.

— Слышишь? — спросил я.

— Сначала слышала, а потом сбилась,— вздохнула Таня.— Ты должен научиться передавать музыку на расстоянии.

— Я научусь.

Музыка еще звучала во мне, когда грозный

воющий звук раскидал в стороны мой оркестр. Раздался чей-то вскрик.

— Успокойтесь, душенька,— услышал я голос Елены Игнатьевны,— кричите, значит — живая.

Эта величественная интонация вдовствующей императрицы заставила меня рассмеяться. Таня удивленно на меня посмотрела.

— Все не привыкнем, что на передовой,— сказал Лугин.— Вы знаете общую длину коридоров Эрмитажа?

— Кажется, двадцать километров,— чуть неуверенно произнес Евгений Васильевич.

— Двадцать два,— поправил его Лугин,— а немцы от нас — в четырнадцати.

— Странно, не правда ли? — вздохнула Нина Романовна.

— Н-да... по соседству живем,— покачала головой Мария Николаевна.— Вот они и прислали подарочек.

— Мария Николаевна,— негромко сказала Елена Игнатьевна,— это вы положили в мою кастрюльку ложку гречки?

— Но почему именно я?

— Вы и никто другой. И я уверяю вас, моя милая, je vous assure enfin, я этого не потерплю. C'est mon dernier mot.

— Mais, ecoutez donc...

— Je vous dis — assez de betises! Благоволите прекратить свою благотворительность. А равно и окружать меня заботой. Ночью вы поставили мне утюг в ногах...

— Это неразумно, мой друг,— вздохнула Мария Николаевна.

— Благоволите выслушать меня,— Елена Игнатьевна повысила голос,— я здоровее, моложе и крепче вас.

Мы привыкли к этим спорам. Обычно они заканчивались так же неожиданно, как и начинались, но сегодня Мария Николаевна неосторожно подбросила горючего в костер.

— Ах, Елена Игнатьевна, Елена Игнатьевна,— покачала она головой,— недаром Лев Николаевич говорил, что царство божие внутри нас.

— Ваш Лев Николаевич может говорить, что ему угодно,— жестко сказала Смысловская,— я его не люблю.

— Мой друг, не любить Толстого — это ребячество,— сказала Мария Николаевна.

— Уж как хотите. Не люблю и все тут. Чувствую тайное фарисейство.

Это был тот рубеж, который Мария Николаевна никому бы не дала преступить.

— Елена Игнатьевна,— сказала она,— человек вашего уровня не смеет быть категоричным в оценках. Это сладкая привилегия невежд.

— Ну, уж вы известно... — проворчала Смысловская,— восторженная поклонница...

Но больше спорить не стала.

— Я все-таки пойду, Нина Романовна,— сказал Евгений Васильевич.— Может быть, что-нибудь пришло.

— Подожди, я тебя умоляю,— сказала Нина Романовна,— еще рано...

Она подняла глаза на сводчатый потолок, словно прогнувшийся под ударами, которые обрушивало на нас в эти месяцы ленинградское небо.

— Тут не угадаешь, когда рано, когда поздно,— сказал Евгений Васильевич.

Она просительно положила руку на его ладонь.

— Быть категоричным в оценках искусства, возможно, и не следует,—неожиданно сказал Лугин,— но в жизни нам этой категоричности не хватало.

— Что вы имеете в виду, Владимир Глебович? — спросила Мария Николаевна.

— Способность сказать неучу, что он неуч, а подлецу, что он подлец,— ответил Лугин, и его узкие губы твердо сжались.

— Должно быть, вы правы,— задумчиво сказала Мария Николаевна,— но знаете, в повседневности иной раз трудно провести грань между оценкой и приговором, между прямотой и жестокостью. И всегда в этом мире отыщутся люди, которые предпочтут быть обиженными, чем обидеть.

— Ну да,— поморщился Лугин,— они предпочитают быть добренькими, когда другие занимаются черной работой, они упиваются рефлексией, когда надо действовать, они восхищаются своей интеллигентностью,

когда иной раз ее стоило бы припрятать, знаю, я их частенько встречал.

— Как вам сказать,— произнес Мятлев,— слова слишком послушны. Они легко доводят до абсурда любое понятие. Когда мы стыдимся быть добрыми, мы вспоминаем о добреньких, когда боимся размышлений, пугаем друг друга рефлексией. Скрывать свою интеллигентность? Да можно ли скрыть свое естество? И нужно ли? И хорошо ли?

— Андрей любил порассуждать, но его хватило на поступок,— вдруг сказала Таня.

Лугин обернулся. Он поглядел на нее, потом на меня. Я скорей почувствовал, чем увидел усмешку на его губах, и эта усмешка меня взбесила, я хотел вмешаться в разговор, но Евгений Васильевич меня опередил.

— Я часто думаю, что ж это такое «интеллигент»? — проговорил он чуть слышно.— В самом деле, что это значит? Шляпа, пенсне, хлюпик, самокопатель, размазня, Васисуалий Лоханкин или, быть может, нечто совсем иное? Беспокойная прослойка или то, что необходимо, без чего нет высоты, что наполняет жизнь светом и охраняет то, что бессмертно? Мой отец был русским интеллигентом, как мой дед и прадед. А я горжусь отцом и хотел бы умереть, как он.

Он посмотрел на Лугина и закончил, словно извиняясь:

— Это единственное, что я знаю твердо. Во всем остальном я могу быть неправ.

— Видите,— все с той же усмешкой ответил Лугин,— а кто-то должен быть прав.

— Кто же? — спросил Евгений Васильевич.— В спорах, говорят, рождается истина, но я не люблю споров. Полемика обеспложивает. И кто же установит правоту? Мессия? Пророк? Все бедствия земные от идеи мессианства. Один Мессия проповедует любовь и во имя ее учреждает инквизицию, другой — восславляет силу и во имя ее истребляет народы. Вот и культурные, любящие порядок немцы взяли себе в пророки невежественного параноика. Вы говорите, надо быть категоричней в оценках. Ах, Владимир Глебович, вы достойный человек, а ведь я не очень любил вас. Теперь я думаю, как я мог не любить вас? Мне не нравилось, как вы морщите лоб, как усмехаетесь, не нравилось, что вы желчны. Боже, что за чушь! Ведь вы мой друг, мой брат, человек одной судьбы. Нет, нет, я боюсь приговоров, не подлежащих обжалованию. Впрочем, каждый должен быть самим собой.

Я взглянул на Нину Романовну. Она смотрела на своего маленького хрупкого мужа с обожанием и преклонением. Должно быть, она почувствовала мой взгляд.

— Когда Евгений Васильевич загорается, его не остановишь,—сказала она, гася свой восторг.

— Нина Романовна, я пойду,— сказал Мятлев, видимо, окончательно решившись,— сегодня от Бориса не может не быть весточки.

— Хорошо... — шепнула она, поняв, что споры бессмысленны.

— Я скоро вернусь,— заторопился Мятлев,— вот увидишь, дома нас ждет письмо.

Он поцеловал жене руку, а Нина Романовна поцеловала его в лоб.

Мы простились с Евгением Васильевичем, и он зашагал к выходу.

— Я провожу вас чуть-чуть,— сказала Таня.

Я двинулся вслед за ней. Мы молча шли по длинным немым коридорам. Внезапно Мятлев нарушил тишину.

— Любопытно,— сказал он,— неужели, когда мы победим, в жизни возможны будут ложь, предательство или даже просто мелкое честолюбие?

Была недолгая пауза.

— Не верю,— сказал он.

У лесенки служебного входа мы остановились.

— До скорого,— он протянул руку Тане, потом — мне.

— Осторожно, Евгений Васильевич,— попросила Таня.

— Красуйся, град Петров, и стой,— рассмеялся он в ответ.

И медленно, точно через силу, спустился по лестнице, открыл дверь.

Назад мы шли, взявшись за руки.

— Ты слушаешь музыку? — спросила Таня.

Я подивился ее чутью.

— Да,— сказал я,— сейчас я тебе ее передам. Напрягись. Слышишь?

— Слышу,— сказала Таня,— теперь слышу.

— Я знал, что ты услышишь,— сказал я удовлетворенно.

Музыка неслась из репродуктора, музыка, военная музыка. И сколько уж лет прошло, сколько длинных лет, а зазвучит духовой оркестр, и все слышится мне не маршевый шаг, не грозное мужественное веселье, а затаенная грусть разлук, и старой все еще тлеющей болью вдруг отзывается душа.

— Будем прощаться,— сказал Максим.— Старик тебя ждет.

— Ты обязан был мне сказать,— пробормотал я.

Он поправил мешок, то и дело сползавший с его плеч.

— Я и говорю. Тогда, когда это стало реальностью. Болтать о намерениях—это дурной тон. Разве не так?

— Не знаю,— я был раздосадован и не мог этого скрыть,— ты удивительно умеешь все усложнять.

— Сложность — это форма, а суть ясна,— улыбнулся Максим.— Так во всем. И в науке и в жизни. Сложность—это защита, к которой прибегает любая тайна. А когда все-таки удается ее разгадать, поражаешься, как все было просто.

И почти без перехода добавил:

— Мне, видимо, не удастся проститься с Таней. Старик сказал, раньше вечера она не вернется.

Я кивнул.

— Видимо, так.

— Невезуч я,— он развел руками,— ничего не скажешь.

В студеном сером небе покачивался аэростат, редкие прохожие медленно шли вдоль закованной в лед Невы.

— Наш лекционный зал на крыше... — Максим усмехнулся.— Мне будет его не хватать...

Неожиданно предложил:

— Обнимемся?

Я уткнулся в его плечо и шепнул:

— Что передать?

— Скажи, что мы еще встретимся. Пусть пишет, хоть изредка.— Он тут же оборвал себя:

— Иди, Старик ждет.

Но я не сразу ушел. Я смотрел ему вслед, пока он не дошел до угла. Там он остановился, еще раз поправил сползавший мешок и исчез.

— Зайдем ко мне,— сказал Старик.

Мы опустились по лестнице, ведущей в третье бомбоубежище. Он толкнул дверь налево, и мы вошли в его кабинет. Чиркнула спичка, и огонек свечи озарил потолок и сырые стены.

— Максим уходит в армию,— сказал он.— Ты знаешь?

Да, я знал.

— Он сделал все тайком, не сказав ни слова.— У Старика был удрученный вид.— Это не слишком-то порядочно.

— Он знал, что вы будете возражать.

— Я хотел спасти гениальный мозг,— резко сказал Старик,— только и всего. Бесполезно. Его не переспоришь. Каждая жизнь, говорит он, имеет свою самоценность, и ничто не дает привилегий.

— Он прав. Я тоже там буду.

— И не думай,— Старик задохнулся.— Ты воевал и чудом остался жив. Есть и у тебя обязанности, мой милый. Не только право сложить голову. В этих подвалах остались восемьсот тысяч ценностей. Почти половина того, что мы успели вывезти. Восемьсот тысяч! Кто их будет хранить? Я? Несколько женщин? Восемьсот тысяч шедевров! Восемьсот тысяч всплесков гения. Ты понимаешь?

— Иногда мне не верится, что миру необходимо то, что так беззащитно,— сказал я и сразу же вспомнил наш спор с Максимом. Умеют вползти в тебя эти мысли!

— А что же ему необходимо? — почти крикнул Старик.— Сила? Дубовая непроницаемость? Железо? Ну, что же! Назад, в пещеру! Там ваше место, трусы! И шкуры — на плечи! Воняйте козлами!

Старик разбушевался. Я знал, что в эти минуты бессмысленно ему объяснять, что я имел в виду.

И вдруг совершенно для меня неожиданно он усмехнулся.

— Но главная ошибка в другом,— голос его был тих, но полон яда,— искусство вовсе не беззащитно. И все, кто этого не понимает, в конечном счете, ломали шею. Заруби себе на носу, мой милый.

Я рассмеялся. Обоим нам стало легче. Он разрядился, а я услышал слова, которые втайне мечтал услышать.

— Я дикий человек,— пожаловался на себя Старик, и глаза его опечалились,— утром обещал начальнику милиции, что повешу его.

— За что? — вырвалось у меня.

— Он не хотел прислать милиционеров убирать снег.

— И что же, пришлет?

— Кому охота головой — в нетлю? Прислал.

Я только руками разводил, а он бормотал, пригорюнившись:

— Не думай, все знаю про себя, все. И к людям бывал несправедлив, и горд до безумия, и командовать любил. Все знаю.

Точно оправдываясь, он добавил:

— Но ведь единственно, чего не прощал — это бездарности. Ах, что это за страшная сила, если б ты знал! Мировоззрение! Для мировоззрения нужен сильный ум. Если его нет, можно обойтись и цитатой.

Вновь хорошо знакомое мне недоброе пламя вспыхнуло в его глазах, но тут же он его потушил.

— Язык мой — враг мой,— он тяжело вздохнул.— Много злости. Возможно. Но кто это сказал: сарказм — самое острое выражение боли?

Он забарабанил костяшками пальцев по столу и, больше обращаясь к себе, чем ко мне, проговорил:

— Чувство меры. Великое качество. Нельзя ему научиться и негде взять. Но умеренность,— он вновь разозлился,— я презирал. Всегда презирал. Умеренность не плодоносит.

Нежность к этому сумасброду затопляла меня. Но как вести себя при этой внезапной исповеди? Я опустил глаза и увидел на его столе лист, расчерченный на квадраты. В квадратах были проставлены какие-то цифры. Верхний ряд был перечеркнут.

— Что это? — спросил я.

Он смутился.

— Чепуха. Сделал часовой график. Когда уж совсем не по себе,— сижу, вычеркиваю, еще час прошел!

Я понял, что прикоснулся к чужой тайне, и мысленно выругал себя за любопытство.

— На Иглу натянули чехол,— вздохнул Старик.— Купол Исаакия выкрасили в серый цвет...

Он страдальчески поморщился и тут же прервал себя.

— Знаешь, зачем я тебя позвал? Мы будем праздновать юбилей Навои. И не вздумай пожимать плечами, слышишь? Завтра же не позже двух — у меня. Мы идем в Смольный.

Мимо, рядом, обгоняя нас, проходили молчаливые озабоченные люди. Чьи-то шаги мы слышали за спиной. Кое-кто был Старику знаком, и он обменивался с ними коротким приветствием.

Совсем близко был фронт, да и сам город был фронтом. Снаряды каждодневно рвались на его улицах. Но, кажется, ничто не могло нарушить строгого и выверенного ритма, в котором жил Смольный.

И в нас самих точно натянулась до предела некая незримая тетива,— не обменявшись ни словом, мы ускорили шаг и вошли в кабинет, где нас уже ждали.

Человека, который нас принимал, мы знали достаточно хорошо, хотя видели и не часто. И сейчас, когда он был совсем рядом, я всматривался в него с естественным интересом.

Но странное дело, мне не думалось в этот миг ни про пост, который он занимал, ни о его причастности к неизвестным мне сферам жизни, ни о правах, которые военное время отдало в эти небольшие, поросшие рыжеватым волосом руки,— передо мной был просто невысокий пожилой ленинградец, и первое,

что я отметил, были его красные от вечного недосыпания глаза и плотно обтянутые белой кожей скулы. А сам Виктор Анатольевич то и дело, внимательно и словно бы украдкой, оглядывал Старика.

— И в самом деле хотите отметить юбилей Навои? — спросил он.

— Восемьсотлетие Низами мы отпраздновали,— сказал Старик.— А праздников не было и в Баку.

— Это было два месяца назад,— вздохнул наш собеседник.— Два месяца... Почти в другой жизни...

Некоторое время он молчал. Молчали и мы.

— Люди умирают,— сказал он негромко.— Очень много умирает людей. Я знаю, в Эрмитаже спасаются столярным клеем, который завезли для ремонта.

— Из него получается отличный студень,— усмехнулся Старик.

— Что и говорить,— пробормотал Виктор Анатольевич.

Старик стал серьезен.

— В Эрмитаже не говорят о еде. Мы это себе запретили.

Виктор Анатольевич подошел к окну.

— Какая чудовищная бессмыслица, если подумать. Вот самый прекрасный город на свете, и пятый месяц эту красоту расстреливают, загоняют в подвалы, душат петлей. Пятый месяц — в самой пасти войны...

— Война многое проясняет,— сказал я вдруг и удивился собственному голосу, так был он тих.

Виктор Анатольевич кивнул.

— Конечно. Спору нет. Проясняет. И все же,— он тряхнул головой,— пусть ее славят фашисты. Пусть они вопят, что война омолаживает, облагораживает, вливает свежую кровь в жилы нации. Мы-то знаем, что человек рожден жить и давать жизнь. Все прочее — паранойя.

Он вновь посмотрел на Старика, и оба обменялись коротким взглядом, и вдруг я увидел на губах моего учителя грустную улыбку, и снова на миг мне показалось, что я заглянул туда, куда он никого не пускал.

— Ничего,— сказал Виктор Анатольевич,— мы из них сделаем пацифистов.

И он недобро усмехнулся.

Короткий декабрьский день клонился к концу. Больше нельзя было задерживать хозяина кабинета. Мы встали.

Виктор Анатольевич подошел к Старику:

— Вы сейчас — к себе?

Старик кивнул. Виктор Анатольевич усмехнулся.

— Старый октябрьский маршрут. От Смольного к Зимнему.

И, чуть помолчав, сказал:

— Отмечайте юбилей. В добрый час. Ох, дорогой вы мой, вы и сами не можете оценить то, что делаете. Потерпите, скоро станет полегче.

Все так же молча мы возвращались. Палка Старика глухо стучала по мерзлому тротуару.

Улицы были пустынны. Почти никто не встретился нам на пути. Может быть, потому я так хорошо запомнил старуху со старомодным саком, трех моряков, шагавших по мостовой, и женщину в темно-сером платке с ее сухими неподвижными глазами, толкавшую перед собой крохотные санки.

Неожиданно Старик сказал:

— Да, скоро сорок лет.

— Чему? — спросил я.

— Как я приехал сюда,— сказал он.— Я был еще моложе тебя.

После этого он вновь погрузился в молчание и лишь изредка поглядывал на стены, на которых смутно белели прямоугольники плакатов, клочки объявлений, обрывки старых афиш.

Неужели я когда-нибудь забуду это возвращение? Эти пустые улицы, этот густеющий сумрак и его, молчаливо идущего рядом... Никогда еще мой город не был так пленителен,— подумалось мне.

—Но почему? — тут же остановил я себя.— Ведь ты не забыл его многолюдье, его дурманящую довоенную весну и солнце на куполе Исаакия, те ослепительные дни, когда вы оба были так молоды — и город и ты... Не знаю, не пойму, и, все же, это так.

— Так вот,— говорю тебе еще раз,— вдруг сказал Старик,— оно не беззащитно.

Я не сразу понял, о чем он, и удивленно взглянул на него, а потом вспомнил разговор в его кабинетике и хотел сказать ему о том, что я сейчас испытал, но, видимо, он не был склонен к излияниям.

— Надо приглашать людей,— сказал он озабоченно,— тебе нужно будет этим заняться.

— Вы думаете, придут?

— Придут все. Не сомневайся.

Он с досадой посмотрел на темнеющее небо и оборвал себя.

— Быстрее. Надо успеть. Пока они не начали.

И его палка с удвоенной энергией застучала по тротуару.

Они начали как по заказу. Почти в тот самый миг, когда мы входили через служебный вход.

Я услышал тяжелый знакомый звук, и сердце мое тревожно заныло.

— Рядом... — скорее выдохнул, чем произнес Старик.

Но я не ответил ему, я уже мчался на крышу. Туда, на привычный пост, к Большим Просветам.

Но уже на половине пути меня перехватил Лугин.

— К Кухонному Двору! — крикнул он на ходу.

Когда мы добежали до южного флигеля, я увидел дым, и у меня перехватило дыхание. До сих пор пожары нас миновали, а несколько прямых попаданий не нанесли непоправимого ущерба.

Но только вбежав в помещение, я понял, какая беда нам грозила. Горели деревянные ящики, стоявшие в углу, почти рядом. И тут же я увидел две женские фигуры — высокую, внушительную и хрупкую, маленькую.

— Господи,— услышал я голос Смысловской,— погодите вы с вашей кофтой... Еще песка, ради Христа.

Но Мария Николаевна уже бестрепетно бросила кофту в догоравшее пламя.

Лугин сорвал с себя каску и кинулся к бочонку зачерпнуть воды. Ее почти не осталось. Едва-едва, темным студеным блеском отсвечивала она на самом донышке.

— Да будет вам кулаками махать,— устало сказала Елена Игнатьевна.— Драка-то кончена.

Она была права. Огонь был усмирен.

— Раньше́-то где вы были? — произнесла она чуть ворчливо.— Да дайте что-нибудь, бестолковщина. Не мне, не мне, вот этой безумной, она же замерзнет...

Удивительно, что не только я, но и Лугин, славившийся своей невозмутимостью, плохо соображал в эти минуты. Мария Николаевна стояла в белой блузке, охватив плечи руками. Зубы ее стучали.

— В чем же безумие... не понимаю... — говорила она почти скороговоркой.— Судите, мой друг, по результатам.

— Результаты... — Смысловская махнула рукой.— Будет воспаление легких, вот вам и результаты... У вас было еще целое ведерко песку...

— Однако как горит дерево... — Мария Николаевна качала головой.

— В самом деле? — Смысловская прищурилась.— Хотела б я знать, какой болван поставил эти ящики рядом?

— Кто мог знать, что сюда угораздит? — пробормотал Лугин.

В углу лежала старая портьера, один угол ее чуть дымился. Лугин бережно завернул в нее Марию Николаевну. Смысловская критически ее оглядела.

— Ну, хороши же вы, доложу я вам,— сказала она.

Мария Николаевна хотела независимо пожать плечами, но это ей не удалось. Портьера обвила ее на манер смирительной рубашки. Вид у нее был удивительно живописный. И неожиданно для себя я фыркнул.

Мария Николаевна беспомощно посмотрела на нас.

— Веселый молодой человек,— Елена Игнатьевна нахмурилась. Потом она повернулась к расстроенной подруге.

— А вообще говоря, ничего страшного.

Даже своеобразно. Верно, Владимир Глебович?

Лугин не ответил. Он наклонился и поцеловал Марии Николаевне руку. И — точно стены вздохнули рядом — пол заходил у нас под ногами.

— Рядом,— сказала Смысловская.

Мы сидим на 11-й линии в аккуратном чистеньком ресторанчике, изображающем древний неотесанный трактир. Современные веяния в ресторанной индустрии обычно выражаются в стилизации под старину. Должно быть, тому есть объяснение. Чем стремительней мы уходим вперед, тем нас больше тянет к воспоминаниям. В чем-то я понимаю англичанина, греющего ноги у электрокамина. Цивилизация рядится в старые одежды — это ее уступка наивной потребности человека в стабильности.

За столиком, кроме нас, молодые люди, товарищи Валентины Георгиевны. Мы обнаружили их, едва вошли, и они пригласили нас. Вы не возражаете? Это мои друзья.

Я не возражал. Друзья так друзья. Погляжу на ее друзей. Их двое. Молоденькая живая брюнетка, ее зовут Соней. У нее острое, узкое лицо, половину которого занимают глаза, поминутно меняющие свое выражение. Молодой человек мягок, внимателен, но какая-то грусть читается во всем его облике.

— Миша,— повторяю я про себя, чтобы не забыть,— Миша.

Валентина Георгиевна сидит рядом со мной, я угадываю, что друзья ее баловали — гордились, должно быть, ее внешностью, да и сейчас, наверно, гордятся. Успеваю я подумать и о себе. То-то белая ворона в этой компании. Соседние столики, поди, все гадают: кто этот солидный дядька и почему он здесь? Скорее всего, бывший учитель.

— Не заскучали? — тихонько спрашивает Валентина Георгиевна.— Сейчас пойдем.

— Ничуть,— говорю я.— Очень уютное общество.

— Это уж мое везенье, прийти пообедать и тут же напороться,— смеется она.

Миша улыбается.

— Да, мы здорово тебя засекли.

— Порадуйся,— говорит Соня,— так редко видимся.

— Если б не Соня, и вовсе бы не виделись,— говорит Миша,— это она меня вытащила.

— Почти силой,— добавляет Соня.

— Вы однокурсники? — спрашиваю я.

— Одноклассники,— говорит Соня.— Это ценится выше.

— В каждом классе есть свой кружок,— говорит Валентина Георгиевна.

— Осколки разбитого вдребезги,— Миша выразительно оглядывает наш столик,— давайте закругляться.

Ко мне подходит официант. Он сразу же признал мое главенство за столом.

— Подсчитайте наши успехи,— прошу я.

Сколько раз слышал он эту фразочку? На его красивом лице нельзя ничего прочесть. Когда он отходит, Валентина Георгиевна тихо говорит мне:

— Я вас сформулировала.

— Слушаю вас.

— Вы человек, дорожащий уважением швейцаров и официантов.

Я делаю вид, что мысленно изучаю эту характеристику. Девушка начала кое-что себе позволять. Чувствует, что пришлась мне по вкусу. Но внешне я и бровью не повел. Наоборот, очень серьезно киваю.

— Разумеется. Это достойные советские граждане.

— Сейчас в этой области появились совершенно новые ребята,— говорит Валентина Георгиевна,— сходите как-нибудь в «Мелодию», посмотрите на бармена.

— Вы заметили, какое у него тонкое лицо? — спрашивает Соня, глядя в сторону официанта.

— Может быть, оттуда грядет дальнейший прогресс,— улыбается Миша.

— Я серьезно,— Валентина Георгиевна остерегающе поднимает пальчик.

— И я серьезно,— заверяет ее Миша,— я ведь и сам работник обслуживания.

— Перестань,— нервно говорит Соня.

— Почему? Я работаю на турбазе. Это та же сфера.

— Скажи еще, что ты счастлив.

— Вполне.

— Господи,— говорит Соня, обращаясь ко мне,— он был самым способным из нас. Если бы вы знали, какие стихи он пишет.

— Тихо, тихо,— улыбается Миша,— теперь все пишут стихи. Это надо скрывать.

— Миша,— вмешивается в их спор Валентина Георгиевна,— меня приглашают в отпуск на катере по Ладоге.

— Хороший маршрут,— профессионально одобряет Миша.

Официант подает счет. Мы расплачиваемся.

— Захаживайте,— говорит официант.

Мы выходим, и сразу же я резко останавливаюсь. По тротуару удаляется женщина. Миг — и она завернет за угол.

— Знакомая? — лукаво спрашивает Валентина Георгиевна.

Словно почувствовав мой взгляд, женщина оборачивается.

— Ничего общего,— говорю я.

Мы идем по набережной. Солнце безумствует. Оно раскрашивает крыши, стены, решетки в веселый яичный цвет. На миг я чувствую себя почти таким же молодым, как мои спутники. Впрочем, эта иллюзия посещает не меня одного. Периодически нам попадаются медленно трусящие граждане. По преимуществу это достаточно пожилые люди в тренировочных костюмах.

Когда мимо нас, отдуваясь, пробегает пожилая дама, Соня с досадой морщится:

— Как они надоели!

Валентина Георгиевна смеется:

— Не фыркать, Сонюш! Сама займись.

И авторитетно добавляет:

— Бег ради жизни.

— Сказал Гилмор, Христос двадцатого века,— кивает Миша. Он вполне серьезен, только на самом дне зрачков тлеет улыбка.

— Христос, предлагающий спасение плоти,— презрительно усмехается Соня.

— А тебе подавай спасение души? — осведомляется Валентина Георгиевна.— Поздравляю, допрыгалась.

— Разговорчики! — командует Миша. — Андрею Сергеевичу скучно.

— Отчего же,— откликаюсь я серьезно,— я бы хотел услышать, что же надо делать?

Выясняется, что эти молодые люди пребывают в состоянии скрытой полемики. Из любой искры разгорается пламя. Впрочем, это характерно для друзей детства.

Соня берет Мишу под руку. Они пересекают улицу. Вслед за ними ее переходит детский сад. Я уже не слышу их голосов. Я только вижу, что Соня машет руками. А Миша отрицательно качает головой и что-то говорит. Картинка моего младенчества — немое кино.

Дети движутся неторопливо. Они идут парами, держась за руки, глядя по сторонам. Юная воспитательница призывает их к порядку.

— Блохина, Марченко, Перельман! Ровней, не зевать! Не вижу строя, вижу толпу!

Передо мной автоматная будка.

— Секундочку,— бросаю я поспешно.

Снова я верчу диск. На этот раз мне откликаются длинные гудки. Никого. Сквозь стекло моего скворешника я вижу, как жестикулируют молодые люди. Немое кино продолжается. Я кладу трубку и выхожу.

— Прошу прощения.

— Опять неудача? — она участливо глядит на меня.

Я пожимаю плечами. Ее лицо принимает озабоченное выражение. Она задумывается.

Между тем малыши проходят. Я прикасаюсь к ее локтю. Мы догоняем Соню и Мишу. Немое кино уступает место звуковому.

— Для общества развитие — процесс биологический,— сердится девушка.

— Конечно, конечно,— Миша терпеливо кивает,— но это развитие зависит от многих факторов. Иногда неожиданных.

Почему-то я вспоминаю Мартьянова и говорю:

— Вы знаете, что такое автозавод в Тольятти?

— При чем тут автозавод? — Соня хмурится.

— Это не просто автозавод,— говорю я,— это гигант. Шестьсот тысяч машин в год. Тысяча шестьсот пятьдесят в день.

— Я понимаю вашу мысль,— говорит Соня,— она интересна, хотя и спорна.

— Она бесспорна,— королевски улыбается Валентина Георгиевна,— я сама стою в очереди.

— Слышишь,— говорит Миша,— она — в очереди.

Некоторое время они идут молча. День ослепителен, но мир еще не заключен. Мне и самому неспокойно. С ночи я не могу обрести равновесия, признаюсь я самому себе. С ночи, когда я проснулся и вышел в коридор вагона.

— Усталость от прогресса это как модное заболевание,— ворчит Соня.

— Не надоело?— вздыхает Валентина Георгиевна.— День-то какой...

На углу нам встречается группа иностранцев. По виду — креолы. Они восхищенно глазеют на Валентину Георгиевну. Ленинград торжествует свою очередную победу над их сердцами.

— Валя,— говорит Миша,— ты сближаешь народы.

Валентина Георгиевна серебряно смеется. Пользуясь тем, что мы немного отстали, Миша спрашивает:

— У вас роман?

Я не сразу его понимаю.

— Мы знакомы три часа.

— Ну так будет роман?

— Я — москвич и, видимо, даже сегодня уеду,— отвечаю я возможно мягче.

— Ей всегда нравилась интересная седина.

— Переживаете? — спрашиваю я почти отечески.

Он неопределенно поводит плечами.

— Жаль будет, если ей так и не повезет.

— В армии служили? — спрашиваю я вдруг.

— Конечно,— он чуть удивлен вопросом.

— Вы в самом деле пишете стихи?

— Случается.

— Прочитайте,— предлагаю я.

— Не хочется. А вы их любите?

— Люблю,— говорю я.

— Почитайте,— говорит Миша.

О, эта вечная война за независимость. Я смотрю на него с симпатией. Этот парень меня занимает.

— Хорошо,— говорю я,— вот стихи, которые мне нравятся.

Стараясь попасть в такт шагу, я медленно произношу:

То силы мир меня лишал порой,
То силой мир меня питал порой,
Попеременно горечь, или сладость,
То жар, то холод,— я вкушал порой.

— Восток? — не то спрашивает, не то определяет Миша.

Я киваю.

Мы доходим до перекрестка. Улица закрыта для проезда. Милиционеры следят за порядком. Вот оно что! Идет городская эстафета. На тротуарах толпятся болельщики, представители клубов и прохожие вроде нас. Здесь кончается один этап и начинается новый.

— Опять бегуны,— морщится Соня.

Спортсмен в белой майке передает палочку товарищу.

— Нажми! — кричит Валентина Георгиевна.

Поймав мой взгляд, она смеется:

— Я азартная, имейте в виду.

Умчалась красная майка, потом — полосатая, и только паренек в фиолетовой стоит и тоскливо переминается, ждет и не может дождаться.

— А палочки все не несут,— усмехается Миша.

Потом он оборачивается ко мне.

— Что говорит по этому поводу ваш поэт?

Я задумываюсь только на секунду.

Лишь на жало наколовшись, ты поймешь,
Что мечтанья без деянья — сон и ложь.

— Кто это? — спрашивает Миша.

— Алишер Навои.

Мы продолжаем путь. На углу Валентина Георгиевна берет меня под руку.

— Давайте прощаться,— говорит она.

Обмен рукопожатиями. Я внимательно смотрю на Мишу. Мне чуть грустно, что я никогда его не увижу. Сколько людей я вот так встречал на пути. Короткий привал, надо шагать дальше, машешь рукой и знаешь, к чему обманывать себя,— расстаешься навек.

Когда мы остаемся одни, Валентина Георгиевна спрашивает меня:

— Не сердитесь?

— Нет, мне было занятно.

— Теперь я снова в вашем распоряжении.

— Вот Миша этого и боялся,— говорю я.

— Чего? — она удивленно поднимает брови.

— Что вы в моем распоряжении.

На ее губы набегает гримаска.

— Уж этот созерцатель. В этом случае он всегда суетится.

— Всякая теория где-то расходится с практикой. Иначе она мертва,— говорю я примирительно.

— Слава те господи, на этот раз обошлось без ссоры,— вздыхает она.— Соня тоже не может простить Мише, что он не учится. Это ее пунктик. Сама она работает корректором и считает, что это в порядке вещей... Но Миша... Миша не смеет быть, как все.

Она весело щебечет. Прохожие то и дело оглядываются на нее.

— Вы довольны своей работой? — спрашиваю я.

— Довольна. Мне часто говорят, что музей — не перспективное дело. У нас, действительно, небольшие ставки. Но я люблю все красивое.

От кого я слышал сегодня нечто похожее? Ах, да, что-то в этом роде говорил Рубцов. Его облагораживает обстановка.

— Вы сформулировали меня, теперь я сформулирую вас,— говорю я моей спутнице.

— Я вас задела? Я прошу прощения.

— Нет, нет, ничуть. Просто я хочу вам сказать, откуда вы, прелестное дитя.

— Вся —внимание.

— Так вот. Вы — дитя мирного сосуществования.

Валентина Георгиевна хлопает в ладоши.

— Спасибо! Что может быть лучше?!

Да, на этот раз я был точен. Нет ничего более несовместимого, чем это милое существо и война. Девушка улыбается каждому встречному и тут же получает ответную улыбку. Эти мгновенные контакты доставляют ей неизъяснимое наслаждение. Даже орудовцу в его подстаканнике она помахала своей белой ручкой. Она довольна этим миром, этим городом и своей работой. Она любит все красивое.

Молодые люди с транзисторами в руках идут за нами. Нас почти обволакивает мелодия, несущаяся из этих волшебных чемоданчиков. Молодые люди соблюдают дистанцию и разглядывают Валентину Георгиевну. Она еще крепче сжимает мой локоть.

— Значит, Миша волнуется? Вы не внушили ему доверия?

— Почему же я? Вы, может быть?

— Я невинная ветреница. А вот за вас бы не поручилась.

— У вас есть основания? — осведомляюсь я.

— Мне кажется — есть. Я ведь физиономист немножко.

Такой разговор можно вести бесконечно, но, в конце концов, можно и заблудиться. В нем есть некоторое самодвижение, не всегда безопасное.

— Совсем напрасно беспокоился Миша,— в моем голосе звучит завидное благоразумие.

— «Женаты мы, любовь нас не волнует»?— старым стихам она придает вопросительную интонацию.

— К чему она,— говорю я почти серьезно,— если ее все равно нельзя удержать?

Валентина Георгиевна на миг задумывается. Она молода, и эта подержанная мысль еще не являлась в ее головку.

— Что за стихи вы ему читали? — спрашивает она после паузы.

— Любимого поэта.

— Почитайте и мне.

Что бы ей прочесть? Я медлю. Она молчит, не торопит меня. Тогда я негромко произношу:

Красавица! В зеркало смотришь напрасно!
Уместно ли к солнцу луны приближенье?
Тебя начертавший твой образ целует,
Столь дивно лица твоего выраженье.
Китайская куколка! Что тебе люди! —
Лишь я между ними твой друг и спасенье...

— Навои! Отнюдь не забыл. Пятьсот лет! Славный возраст.

Я и Таня стояли в длинной комнате с непомерно высоким потолком. Комната была почти

свободна от мебели, лишь в глубине были стол и кресло, и всюду, где только можно, на столе, под столом, на подоконниках, на полках и просто на полу, лежали, теснились, громоздились одна на другой книги, книги, книги.

Хозяин в пальто и черной академической шапочке посматривал на нас с явным лукавством.

— Разумеется, это затея моего неистового друга? — осведомился он.

— Старик уверен, что вы будете,— сказал я и тут же подумал, что Старик годится хозяину в сыновья.

— Если, конечно, сможете,— поспешно добавила Таня.

— Навои. Полтыщи годов,— задумчиво произнес хозяин и покачал головой,— как можно забыть? Буду жив — приду.

Мы промолчали. Он улыбнулся.

— Жизнь стала проще, не правда ли? В былое-то время то-то уж замахали б руками: что вы, о чем вы, типун на язык. Теперь мы обходимся без шелухи. Жив буду — приду.

Он внимательно посмотрел на Таню.

— У многих уж были?

— Телефоны отключены,— сказал я и с досадой оборвал себя: будто он сам не знает.

— Да, да,— кивнул он.— Наша цивилизация теряет свои внешние приметы, и мы постепенно возвращаемся к естественным формам общения. Сильно устали, должно быть?

— Остался еще один адрес,— негромко сказала Таня.

— Всего несколько месяцев назад с понятием «осада» были связаны только очень далекие времена,— сказал хозяин.— Очень далекие и, казалось, ушедшие безвозвратно. Осада — воины, не спящие у бойниц, бочки смолы наготове и на счету каждый ломоть хлеба и каждая кружка воды. И надо устоять — варвары беспощадны.

Неожиданно он рассмеялся:

— Кстати, Навои знал, что это такое. Помните, как Бадиузземан осадил Герат? Гуманисты всегда попадают в тяжелые ситуации. Такая уж, видно, у них судьба.

Таня огляделась.

— У вас кто-нибудь бывает, Сергей Николаевич? — спросила она.

— Вы не прибрать ли хотите? — он прищурился.— Ради бога, не трогайте ничего. Я отлично разбираюсь в этом хаосе. Да. Забегают иногда две девицы. Знаете, как они называются? Бытовички. Какие поразительные термины творит время.

— Вам надо бы перебраться к нам,— сказала Таня,— неужели вам...

Она помедлила.

— Вы хотите сказать — не страшно ли мне? — улыбнулся Сергей Николаевич. — Нет, дитя мое, мне не страшно. Я так долго живу на этом свете, что мне ничего не может быть страшно. Я пережил несколько войн, великие потрясения, и даже своих детей. Теперь уж глупо чего-нибудь бояться. Страшно мне было бы только одно — увидеть Атиллу на улицах этого города. Но этого не будет никогда, и я спокоен. До свидания. Вам надо вернуться засветло. Так и скажите: буду жив — приду.

Когда мы спускались по лестнице, Таня спросила:

— Все-таки, что чувствует человек в его годы? Хотела бы я понять.

— Еще поймешь,— сказал я.

— Ты уверен? — спросила она.

Мы остановились на ступеньке и крепко прижались друг к другу.

В подъезд вошли две молодые женщины в полушубках и сапогах. Я сразу догадался, что они из санитарно-бытового отряда. Бытовички.

— Девушка, вы здешняя? — спросила Таню одна из них.— Старичок из тридцать первой — живой?

Мы вошли в подъезд, и Таня прислонилась к стене.

— Что с тобой? — спросил я.

— Ноженьки не чувствуются,— она попыталась улыбнуться.

Я опустился на колени, снял с нее валенки и долго, старательно растирал ей ступни.

— Стало лучше?

— Больно,— кивнула она.

— Это и хорошо,— сказал я.

Мы медленно поднялись и постучали.

— Кто там? — спросил детский голосок.

Мы вошли и увидели девочку, стоявшую у окна.

— Здравствуй,— сказала Таня,— ты одна?

— Павлик пошел за хлебом,— сказала девочка.

— А где Вера Витальевна? — спросил я.

Девочка внимательно оглядела меня и промолчала. Я осекся.

Таня начала прибирать комнату. Девочка никак не реагировала на ее действия. Она внимательно смотрела в окно.

— Помоги мне,— сказала Таня.

Я послушно отодвинул стол.

Где-то близко зазвучала музыка. Кто-то играл на пианино. Это была хорошо знакомая мажорная мелодия, но, услышав ее сейчас, я изумился.

— Кто это? — спросил я.

— Это дядя Костя,— сказала девочка.— Он живет наверху. Он раньше играл в кино, в оркестре. Перед началом.

— Он не в себе,— пробормотал я.

— Он очень старенький,— сказала девочка.

Таня молча убирала.

— Вон Павлик идет,— сказала девочка.

Я увидел в окно фигурку мальчика. Он шел медленно, глядя себе под ноги, в руках нес паек на двоих.

Таня подошла к двери, ведущей в другую комнату.

— Туда нельзя! — вдруг крикнула девочка.

Таня остановилась. Вновь стало тихо. И только музыка с верхнего этажа продолжала звучать.

Старик сам встречал гостей. Каждого он приветствовал в особо изысканной манере, которая обычно подчеркивала его доброе настроение. С Сергеем Николаевичем он облобызался.

— Жив — и пришел,— сказал Сергей Николаевич и, усмехнувшись, взглянул на Таню.

Подошел худощавый капитан. Я узнал известного поэта.

— Вот, сударь мой,— развел он руками,— откомандирован на юбилей. Только вызвали в Политуправление, я тут же смекнул, чьих рук это дельце.

Старик обнял его.

— Прошу вас, друзья.

И повел в Школьный кабинет.

...Китайская куколка, что тебе люди?
Лишь я между ними твой друг и спасенье...

Чтец не смог продолжать. Он и прежде читал сидя, стоять он уже не мог, мы знали — и глаза его были полуприкрыты, и молодое лицо было бескровно и бело. Оно уже заострилось, и моментами казалось, что принадлежит оно неживому.

Я взял листы из его прозрачных рук, он утвердительно наклонил ресницы, и я продолжал чтение:

— ...Китайская куколка! Что тебе люди!..
Лишь я между ними твой друг и спасенье.
Заманчиво с милой сорвать покрывало,
Но лишь молодому любовь — наслажденье.
Оставь молодых, Навои,— ты стареешь!
Покайся! Удел твой святое смиренье.

Мы сидели в Школьном кабинете. За окном угасал декабрьский день, еще один день блокады, для многих он был последним. Я смотрел на пришедших — все изменились, разве только Елена Игнатьевна Смысловская все так же пряма и величественна. Рядом с ней пристроилась Мария Николаевна, и когда я взглядывал на нее, горло мое перехватывало смятение — пушинка, крохотная, дряхлая пушинка! А перед собой я видел лицо Тани, любимое прелестное лицо.

Поднялся Старик. Шарфик развевался вокруг истончившейся шеи. Он вынул руки из карманов ватника, и я увидел их восковую желтизну.

— Спасибо вам,— сказал Старик переводчику,— спасибо. Пятьсот лет назад, в чудесном городе Герате, в веселом теплом городе, родился поэт Алишер Навои. Есть высокий смысл в том, что сегодня, в осажденном Ленинграде, звучит его слово, что через столетия тянется к нам его рука, и тот, кто стал славой наших узбекских братьев, присутствует среди нас.

Елена Игнатьевна коснулась длинными

пальцами высокого белого лба, поправив сползшую прядь, словно отогнала невольно пришедшую мысль. Прошелестел чей-то вздох. Нина Романовна приложила ладонь к глазам.

...Веселый, теплый город Герат. В дни Навои там умели ценить блага жизни. Шумели празднества, музыка лилась над садами, на улицах танцевали и пели, а на городских площадях великие искусники выставляли образцы своих ремесел, восхищавшие совершенством.

Я тут же вспомнил, что праздники коротки. Все было — и борьба за власть, и междоусобица, умирали и воины и горожане, и сердце Алишера, сердце, открытое чужому горю, исходило болью, и все же мне не хотелось об этом думать. Перед глазами моими струилась пряная гератская весна, восточный полумесяц плыл в южном небе и по заснувшей улице спешил к возлюбленной поэт. Он молод, и кровь его нетерпелива, он молод, и все у него впереди — час земного счастья и пять веков бессмертия. Такие мысли бродили во мне, пока Старик говорил, должно быть, слова его были живыми. Теперь он заканчивал, и в голосе его я почувствовал волнение.

— Он был поэтом, музыкантом, художником. До нас дошла гератская миниатюра. На ней изображен лев, закованный в цепи. Эту маленькую жемчужину приписывают кисти Алишера.

Он подписывал свои творения двумя псевдонимами. Один из них — «Фани», что значит «смертный», «преходящий». Но история не приняла его скромности, и он остался в ней под звучным именем Навои, что означает — мелодист.

Так пусть же звенит в мировом оркестре эта прозрачная и чистая мелодия.

...Мы поднялись. Я хотел подойти к Тане — как всегда, когда ее не было рядом, я ощущал пустоту, но она уже шла к выходу проводить гостей, и я последовал за нею.

Это далось мне с усилием. Еще во время чтения я почувствовал, как непослушен мне язык и с каким трудом дается каждое слово.

Много позже я понял, что обольстительное видение Герата было грозным предвестием.

Словно в тумане помню я, как расходились гости — им предстояло возвращение по темному оледеневшему городу, в тот день перестали ходить трамваи,— помню, как медленно прошла мимо меня Нина Романовна — скорбное, застывшее лицо-маска,— помню маленькую фигурку Сергея Николаевича, бредущую по Дворцовой набережной, помню, как вернулся в здание, как прислонился к стене.

А потом до меня донесся Танин голос:

— Андрюша,— сказала она,— ты плох, у тебя горят глаза.

— Чепуха,— сказал я,— не о чем говорить.

Вертелись колеса, громыхал поезд, и я все никак не мог понять, куда он едет. Почти десять дней я крепился, дежурил на крыше, по ночам сидел неподалеку от Ротонды, где был мой пост, а потом стал помогать и служителям морга. Это была еще одна из приобретенных мною профессий, до этого я вместе с кровельщиком Грибковым и Владимиром Глебовичем тянул канализационные трубы. С нами был Нилов, рыхловатый, с отечным лицом, отечными ногами, которые уже худо носили груз его шестидесяти лет. В Эрмитаже Нилов появился неожиданно, его пристроил к нашей пожарной охране Лугин. До войны он был одним из лучших кондитеров города и, естественно, теперь оказался не при деле. О его ремесле мы старались не вспоминать, да и разговоры о еде были у нас запрещены.

И вот я сдал, сдался и лежал на топчане, одном из топчанов, которые сам помогал сколачивать, и силился понять, куда идет поезд.

Но мне не удавалось поймать нить, и уже не было рельсов, отливавших холодным стальным блеском, ни сосняка по обе стороны, ни рваных осенних туч, а был город, пустой, точно в нем вымерли все до единого, и только мальчик лет одиннадцати шел по тротуару, прислоняясь к стене, что-то придерживая за пазухой ручонками.

— Таня,— спросил я,— куда он идет?

— Тихо,— сказала Таня,— я здесь.

— Яко благ, яко наг,— сказал кто-то и глубоко вздохнул. Я узнал голос Смысловской и сразу же увидел ее, высокую, прямую,

со скрещенными на груди руками. Ее королевская голова была вскинута, она смотрела ввысь, будто был над ней не черный сводчатый потолок, а небо.

Снова раздался стук, но на этот раз стучали не колеса, а молотки. Сбивали ящики, это я быстро понял,— сновали моряки, художники, экскурсоводы и всюду мелькала фигура Старика в синей спецовке.

Почему-то мы оба оказались в особой кладовой, где паковали изделия ювелиров— в папиросную бумагу и вату, в подушки из стружек. Пожилая шатенка подняла на меня свои воспаленные глаза, я увидел ее потерявшее краски лицо и скорей угадал, чем услышал слова:

— Господи, в таких украшениях каждая женщина будет царицей.

Потом я услышал осторожные шаги — с парадной лестницы Нового Эрмитажа спускали гудоновского Вольтера. Мы встретились взглядами, и Вольтер улыбнулся мне на прощание. Я хорошо знал его улыбку, но лишь сейчас, показалось мне, понял ее смысл. И тут же я увидел лицо Старика, он тоже улыбался, и хотя он едва шевельнул губами, я услышал его голос:

— Нет, не беззащитно!

Я сразу вспомнил наш разговор, и понял, о чем он говорит. Я хотел ему ответить, но он уже умчался. Ящики пломбировали, их грузили в вагоны, вновь раздался стук, на сей раз стучали колеса, на восток, на восток, мимо пустых полей, мимо тронутых первой изморозью лесов, ночью и днем шел эшелон туда, где наши сокровища должны были найти приют. И ночью и днем бессонно вышагивал по коридорам человек в пальтишке и шарфике.

А железнодорожные пути уже множились, уже возникли станционные строения, и поезд медленно, словно с усилием, остановился, я прочел вокзальную вывеску — Свердловск.

— Хо-ро-шо... — произнес я чуть слышно, и тяжелая плита словно чуть сдвинулась с моей груди, но облегчение не было долгим, грохнул взрыв, запрыгало гривастое пламя и, одна за другой, начали распахиваться эрмитажные двери. На миг мне показалось, что они ожили, было нечто восхитительное и вместе с тем страшное в том, как они открывались без чьей-либо помощи, сами по себе. Потом я понял.

— Это взрывная волна...

Пламя плясало и освещало ночь.

— Таня,— спросил я,— это горит Ламотов павильон?

— Успокойся,— услышал я ее голос,— пожар потушили.

— Вы все перевезли?

— Успокойся, Андрей.

— Из Штиглица вы все перевезли?

— Перевезли.

— Вам дали машину?

— У нас были тачки и тележки. Успокойся, Андрей.

Я мысленно представил себе, как они перевозят вещи из Соляного переулка, и заскрипел зубами. На тачках, на тележках... А я лежу на этом топчане, голова моя расплывается, и странные видения одно за другим посещают меня.

Потом я увидел отечное лицо Нилова. Он смотрел на меня с состраданием.

— Иван Никитич,— сказал я,— вы знаменитый кондитер, вы должны быть при деле...

— Тот-то оно,— вздохнул Нилов,— все для дела живем, а надо — для человека.

— Человек и есть его дело,— сказал чей-то знакомый голос.

Нилов развел руками:

— Может, и так...

Я увидел склонившееся надо мной лицо Марии Николаевны. Мне показалось, что щеки ее просвечивают насквозь.

— Человек — это его дело,— повторил я услышанные слова.— Я написал книгу, я ее писал, пока дежурил по ночам, неужели я ее не увижу?

— Голубчик,— сказала Мария Николаевна,— почему мы думаем, что все должно состояться при жизни? И свершение и признание? Об этом не надо думать, эти мысли отнимают и уменьшают силы. Просто надо делать все, на что ты способен. Если твое дело стоит того, оно найдет к людям путь.

— Дайте мне руку,— попросил я.

Ее пергаментная ладошка точно растаяла в моей. Я хотел поднести ее к губам, но не смог. Тогда я закрыл глаза, а когда их открыл, увидел Максима. Он был в ушанке со звездочкой, в шинели, которая, как мне показалось, была ему велика. .

— Максим,— изумился я,— ты жив?

— Таня,— позвал я,— где ты, Таня?

— Здесь я, здесь... — услышал я полный отчаяния голос.— Разве ты не видишь меня?

Я снова закрыл глаза. Безмерная тревога не давала мне собраться с мыслями.

— Вернулся Евгений Васильевич? — спросил я.

— Что с тобой? Ты же знаешь...

— Да, да... — я помедлил.— Убит. Пошел узнать, есть ли письмо от Бориса. Почему вы не сказали ему, что Бориса нет? А Нина Романовна?

— Андрюша,— Таня взяла мои руки в свои, голос ее дрожал.— Андрюша, да что же ты?

— Помню,— сказал я,— она не стала жить. Я сам ее хоронил. И Голубева тоже...

— Не надо, Андрюша...

— Вот беда-то,— сказал я,— он мне дал прочесть свою статью... я не успел вернуть. И Сергей Николаевич... «Жив буду — приду». Больше он не придет.

Наступал вечер. Город был пуст. По улице шел мальчик.

— Все идет,— вздохнул я.

— Кто? — прошелестел Танин голос.

— Мальчик,— сказал я.— Владимир Глебыч, вы помните? Его дома сестренка ждет.

— Помню,— донесся до меня глуховатый басок Лугина.— Ей восемь, она младше его на три года.

Мальчик нес паек на двоих, он прятал его за пазухой. Идти было трудно, но он должен был дойти. Дома ждала девочка.

— Я забыла, что такое Парфенон,— услышал я голос Елены Игнатьевны.

— Таня... — позвал я.

— Ты не умрешь,— зашептала она горячо,— я не дам тебе умереть... Все равно я тебя спасу.

— Я устал,— признался я ей.

— Нет,— услышал я в ответ ее задыхающийся голос,— ты не устал. Ты не смеешь. Тебе еще надо жить. Долго. Открой глаза, слышишь? Открой глаза!

— Я хочу отдохнуть,— сказал я.

— Нет, нет, нет,— говорила она.— Это ловушка, ты еще не понял? Люди думают, что это отдых, и уходят. Даешь себе волю и тут же уходишь. Нет, я не дам тебе уйти. Нет.

— Не мучь его, Татьяна,— услышал я чей-то голос.— Оставь его.

— Не оставлю, не смей. Ты не смеешь. Ты не один. Ты мой муж. Ты хочешь, чтоб я осталась одна на свете? Чтоб появился другой? И чтобы я родила от другого? Отвечай, ты этого хочешь? Я спрашиваю тебя, отвечай!

Она говорила почти со злостью, и казалось, что хочет разозлить и меня.

— Не смей ничего забывать. Это я. Слышишь? Смотри на меня! Это я. Я твоя жена! И я не дам тебе уйти. И не думай. И не пытайся. Не дам. Не дам.

Вряд ли она была вполне вменяема. Но это я понял потом, много дней спустя. А в этот миг я приподнялся и точно впервые увидел ее неистовые глаза.

— Таня! — сказал я громко.— Война кончена!

Немыслимая радость оглушила меня, и я увидел, как из всех окон хлынул освобожденный свет, и золотой океан электричества затопил город.

— Осторожней! — я хватаю Валентину Георгиевну за плечо. Мы стоим на перекрестке, мимо несется поток машин. Она приникает ко мне, словно укрываясь от этого посаженного на колеса самума. В этом положении мы пребываем чуть дольше, чем того требует необходимость.

— Осторожней,— повторяю я, но, кажется, я вкладываю в это слово уже другой смысл.

Мне отвечает серебряный хохоток.

— Хорошо сказано, главное — вовремя!

Машины, меж тем, продолжают свое стремительное движение. За их крышами не видно

другой стороны. Только мелькают мужественные профили водителей, причудливые женские прически, ребячьи головы. Сколько семейных выездов, отмечаю я про себя, до чего, однако, моторизовано население!

— Сколько их, куда их гонят? — кричу я Валентине Георгиевне в ее миниатюрное ушко.

— На стадион, куда ж еще! — она пожимает плечами.— Сегодня большой футбол.

Ах, вот оно что! Как же я забыл? «Зенит» принимает лидера первенства, кстати, мою любимую команду. Черт возьми, я бы и сам отправился туда на одной из этих колесниц.

— Поглядеть бы,— произношу я с усмешкой.

С удивительной ясностью вижу я сейчас стадион. Вот оно, соблазнительное видение: сто тысяч застывших в ожидании людей, ошеломительное многоцветье и парни, выбегающие под марш на зеленый ковер. Эта картина встает передо мной во всех деталях так зримо, что становится реальностью, а марш, тот и вовсе гремит над городом.

Игра воображения? Звуковая галлюцинация? Мне кажется, он подхватывает машины, кажется, что в его зажигательном ритме катят они по дымящемуся от зноя асфальту. Одна за другой, им нет числа, а на горизонте еще город Тольятти.

Валентина Георгиевна смотрит на циферблат своих часиков, и глаза ее округляются.

— С ума вы спятили, доктор?

— Возможно, капитан,— соглашаюсь я.— И вряд ли на стадионе я пришел бы в себя.

— Я вижу, что вы не в своей тарелке,— произносит она негромко.

Все-таки она что-то видит. Я благодарно пожимаю ее ладонь.

— Идемте,— мягко говорит она и бережно берет меня за локоть.— Надо открыть выставку. Люди ждут вашего золотого напутственного слова.

Неожиданно для себя я говорю:

— У меня был друг. Максим Скуратов. Если бы он не погиб лет тридцать назад, он рассказал бы нам сегодня такое, что все бы мы почтительно молчали.

Лицо Валентины Георгиевны выражает сочувственное понимание.

— Вечная ему память,— говорит она со вздохом,— но его нет, а вы, к нашему счастью, живы.

Наконец, зажигается зеленый свет. Мы переходим на другую сторону. Время подгоняет, надо прибавить шагу. Все так, я жив, и мне все еще принадлежит этот мир, в котором каждый лишний день не имеет даже примерной цены.

Рубцов идет нам навстречу.

— А я уж волнуюсь,— говорит он,— народу тьма, и иранцы уже здесь.

Он весело поглядывает то на меня, то на Валентину Георгиевну. Но его улыбка не встречает отклика, и он становится серьезным.

— Вам срочная телеграмма, Андрей Сергеевич.

Вот как? От кого бы? Я разворачиваю бланк. Из Москвы. «Состоялось. Поздравляю. Мартьянов». Содержание этих слов не сразу доходит до меня. Почему-то я складываю бланк вдвое, потом вчетверо. Господи, не мог дождаться моего возвращения.

Впрочем, надо быть справедливым. Он имел основания думать, что мне будет приятно получить такую депешу. Я прячу телеграмму в карман.

— Добрая весть? — спрашивает Рубцов.

Я неопределенно пожимаю плечами. Но у него отличный, тренированный годами нюх. С многозначительно торжественным видом, почти искренне взволнованный, он крепко жмет мою руку. Валентина Георгиевна не слишком ясно понимает, при каком историческом моменте она присутствует, но не сомневается, что есть повод, достаточно веский, чтобы одарить меня, Рубцова, эти стены одной из самых ослепительных своих улыбок. Что она и делает со свойственной ей непринужденностью.

Мы выходим из кабинета. У столика, за которым сидит секретарша с аккуратным пробором, я останавливаюсь. Душевный дискомфорт, сказал бы Мартьянов. Я снимаю трубку, набираю номер. Длинные гудки.

— Слушаю,— доносится мужской голос.

— Татьяну Григорьевну, если можно.

— Таких нет,— отвечает он не слишком любезно и вешает трубку.

Неужели я забыл номер? Выяснять некогда. Рубцов, Валентина Георгиевна, секретарша— все внимательно-озабоченно. разглядывают меня.

— Пошли,— говорю я.

Мы поднимаемся по величественным ступеням. Мы идем по сияющим в этот закатный час залам. Сколько воздуха и света, сердце мое начинает привычно колотиться, совсем как в тот далекий день, когда я впервые пришел в Эрмитаж.

Вот мы и у цели. Рубцов сказал правду, очень много людей собралось на открытие, я не предвидел, что эта выставка попадет под рубрику той премьеры, быть на коей является признаком хорошего тона. Все же я безошибочно определяю, что бедняги снобы в меньшинстве, это сообщает мне хорошее настроение.

Я едва успеваю пожимать руки. Рубцов подводит меня к иранским гостям. Один из них — культурный атташе, наверно, приехал со мной одним поездом, полный, с глазами, похожими на маслины. Другой — ученый муж — неожиданно молодой, с тонкой ниточкой усов над узкими губами.

Потом передо мной оказывается долговязый седой человек, и я узнаю Лугина.

— Владимир Глебович, дорогой...

Я обнимаю его.

— Ну, ну,— говорит он,— не будем привлекать внимания. Ни, тем более, портить настроения искателям улыбок.

— Сед, худ, но ядовит? — вспоминаю я утренний разговор с Рубцовым.

— Яду еще, слава богу, хватает,— соглашается Лугин.

— Все там же?

— Разумеется. Захочешь найти, знаешь где.

Он отходит, уступая дорогу Елене Игнатьевне. Она идет прямая, строгая, недоступно вскинута белая голова. Я целую ее.

— Attends, attends,— говорит она, чуть растягивая слова.— Дай сперва на тебя поглядеть.

И, чуть усмехнувшись, медлительно роняет:

— Слыхала про тебя, слыхала. Покойница Мария Николаевна не зря говорила: далеко пойдешь.

Будем думать, что иронии здесь самая малость. Я глажу ее худые длинные пальцы.

— Все хорошо, Елена Игнатьевна? Вы мне писали, что сами хоть куда.

— Так и писала?

— Точно так.

— Вот расхвасталась, противная старуха,— она качает головой.— Не жалуюсь, Андрюша. Как видишь, работаю. Отсюда меня и вынесут.

— Будет вам... Рано.

— Самое время,— она вновь усмехается, как человек, знающий некую тайну.— Да ведь эрмитажники все такие. Живых отсюда не сдвинешь.

На меня выжидательно смотрит Рубцов.

— Иди уж, начальствуй,— говорит Смысловская.— После поговорим.

Я оглядываю столпившихся людей. Шум превращается в легкий шумок, он точно откатывается все дальше, и наступает тишина.

Не одну выставку открывал я в своей жизни и хорошо знаю, что говорят в таких случаях, но сегодня я испытываю неодолимую потребность отойти от привычного протокола.

Я смотрю на собравшихся — множество лиц я вижу впервые, или видел, да забыл, но есть и знакомые, те, кого я узнаю сразу. Я еще раз взглядываю на печально-насмешливые глаза Лугина, на орлиный профиль Смысловской, и сердце мое сжимается при мысли о том, как много ей лет.

Потом я вижу Валентину Георгиевну, она чуть склонила набок золотистую головку, глаза ее широко раскрыты, и вся она — само нетерпение, само ожидание. Каждый новый день может стать для нее откровением, праздником, который уже в пути.

Волнение на миг оказывается сильнее меня. Я бросаю взгляд на экспозицию. Сколько

людей сколько сотен лет любовались тончайшей резьбой на этих сердоликах и аметистах, сколько людей не могли оторвать глаз от этих сардониксов. Давно ли, почти трепеща, склонялся над ними наш Старик. Уж он-то знал каждую черточку, нанесенную безвестным мастером на многоцветной яшме, на агате и халцедоне. И лица царей и жрецов, тех, кто создавал могучую державу Сасанидов, не были для него чужими.

Валентина Георгиевна смотрит на меня, пауза кажется ей затянувшейся. Я вдруг вижу ее хрупкость и невольно думаю, надолго ли хватит ее победоносного сияния. Мир обновляется, ледники тают, проходит молодость, проходят войны, проходит даже любовь.

Я тянусь за платком — утереть губы. В моей ладони застревает какая-то бумажка, которую я впопыхах едва не принял за платок. Лишь поднеся ее к губам, я вижу, что это телеграфный бланк — вестник моего триумфа. С некоторой досадой я прячу его в боковой карман.

Потом говорю:

— Дорогие гости, дорогие иранские друзья, вам всем, пришедшим сюда, предстоит радость. Вы увидите искусство, которому выпала завидная участь — пережить свое время, чтоб рассказать о нем потомкам. Время это было жестоким. Оно наполнено войнами с Римом, борьбой с кочевниками Востока. Полями сражений были земли Месопотамии, Армении и Иберии. Одна за другой умирали армии, и этому жертвоприношению не было конца.

Но в эту же пору, столь кровавую, расцвело удивительное искусство. Кажется, что оно родилось специально для того, чтобы бросить вызов смерти. И пока бушевали битвы, трудились чеканщики — на рельефе, на монете, на резном камне они оставляли черты времени.

Мой учитель, который знал его лучше каждого из нас, однажды сказал, что искусство не беззащитно. Он был прав. Взгляните, более полутысячи лет гремела на арене истории эта эпоха, были битвы, завоевания, триумфы царей. Но что осталось от этого торжища крови? Человеческий дух, воплощенный в творчестве. Ибо, в конечном счете, в нем и лишь в нем отражается гений народа и непобедимость народа.

Разрешите же мне открыть эту выставку, на которой давно ушедшие мастера будут сегодня беседовать с вами.

На этом я умолкаю. Люди входят в зал. Они медленно движутся вдоль старинных изделий из бронзы и серебра, останавливаются перед расписными изразцами и замирают перед миниатюрами. Вглядываются в блюда, на которых ожили сюжеты давно позабытых мифов, царская охота, лики Шапура и Пероза, изображения Бахром Гура и Азадэ.

Мертвые мастера беседуют с нами.

После выставки имеет место банкет, и некоторые из пришедших приглашены. Здесь я обнаруживаю гораздо меньше почитателей иранского искусства, больше тех, кого привели дела, обязанности или желание потолкаться среди знаменитых людей, перекинуться словечком, наконец, напомнить о себе.

Я часто задумывался над тем, до чего засасывает эта престижная жизнь, и не мог не сознаться, что она являет собой весьма утомительное занятие. Порою мне казалось, что энергии на нее уходит куда больше, чем на прямое дело.

Банкет скромен, все происходит по законам хорошего вкуса. Ничего лишнего. Легкое вино, прохладительные напитки, мороженое, печенье.

Московскому гостю уделяется достаточное внимание, я только и делаю, что поднимаю свой фужер и послушно притрагиваюсь им к такому же, внезапно возникающему у моего носа, сосуду. Фужеры сдвигаются и расходятся с мелодичным звоном.

Очень скоро мне надоедает исполнять этот музыкальный номер, я начинаю думать о побеге. Действовать надо разумно и точно. Я последовательно перемещаюсь к выходу. Я останавливаюсь, улыбаюсь, произношу слова, я проделываю все, что необходимо и чего от меня ждут, но с каждым шагом я все ближе и ближе к дверям.

Моя эскапада удалась, но в этот момент,

в самом углу, я буквально натыкаюсь на Валентину Георгиевну. Она щебечет с иранцами. Культурный атташе и молодой ученый смотрят на нее с нескрываемым удовольствием.

Увидев меня, Валентина Георгиевна просит у высоких гостей извинения и подходит ко мне.

— Браво,— говорю я.

— Я слишком оживлена? — спрашивает она озабоченно.

— Напротив,— успокаиваю я ее,— вы поддерживаете репутацию Эрмитажа. Все видят, что в нем прекрасны не одни камни и холсты.

Она благодарно смотрит на меня. Потом нерешительно спрашивает:

— Вы уходите?

— Да. Но на этом не надо фиксировать внимания.

Она понимающе кивает головой.

Потом лукаво осведомляется:

— А мне что прикажете делать?

— Вы свободны,— говорю я,— с этой минуты вы более не в моем распоряжении.

Она поднимает на меня свои светильники и нерешительно произносит:

— Мы больше не увидимся?

— Кто может знать? — я развожу руками.— Во всяком случае, благодарю вас за этот день.

Я иду по длинным опустевшим коридорам, прохожу Павильонный зал, в вечереющем воздухе за его окнами смутно угадывается Висячий сад. Я пересекаю лоджии Рафаэля, иду по Новому Эрмитажу, прохожу Двадцатиколонный, потом Римский дворик, поднимаюсь по лестнице, минуя Шатровый. Я хорошо знаю, куда я иду. Вот здесь когда-то был мой пост.

Здесь я сидел с сумкой противогаза через плечо, плотно набитой книгами и тетрадями. Здесь я писал ночи напролет, торопился записать все, что знал, что хотел рассказать людям.

Впервые за этот долгий день тревожное чувство отпускает меня. Даже дышать становится легче.

Надо работать, мой друг, работать. Ничего мудрее ты не придумаешь. Работать, не покладая рук, и что-то оставить после себя, хоть малый свой след оставить на этой вечно меняющейся земле. Работать, пока не покинут силы. А мечтанья без деянья — сон и ложь. Вот оно, это место. Здесь я заслышал чьи-то чуть слышные шаги в ту ночь. Я был очень одинок тогда, лишь несколькими часами раньше рухнул дом, в котором я родился, но то были последние минуты моего одиночества. Я иду совсем, как тридцать лет назад. Осторожно, точно боюсь спугнуть кого-то, вхожу в зал раннего итальянского Возрождения.

Мадонна Симоне Мартини смотрит на меня своими внимательными очами. Вновь передо мной ее склоненная голова, вскинутые брови и эти струящиеся руки — правая, поднятая к груди, и левая, упавшая на колени.

И сразу же, у «Распятия» Уголино ди Тедичи, я вижу столь знакомую мне фигуру.

— Таня! — зову я.

Моя жена поворачивается и медленно подходит ко мне. Я стою перед ней, молча глядя на ее просветлевшее лицо, как стоял в ту далекую ночь, когда вокруг были одни сиротские стены, когда я так жалел ее и любил. И она сказала, что никогда меня не оставит.

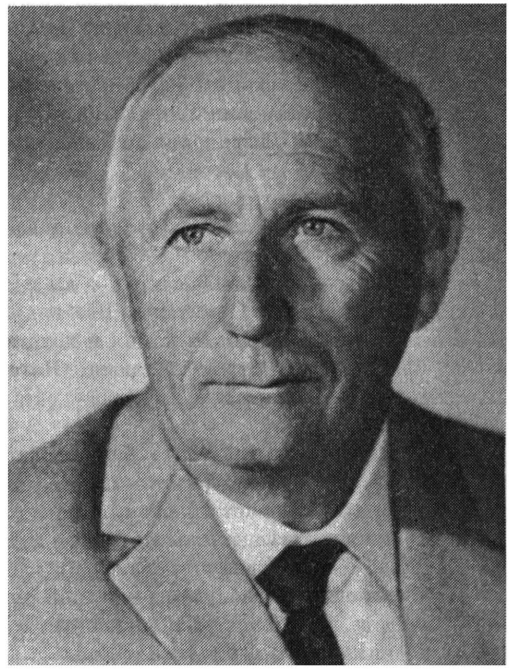
А потом в студеном подвале обещала, что спасет меня, спасет непременно. Как знать, может, я и спасусь.

Так же молча, совсем как тогда, взявшись за руки, мы идем по величавым залам, а воины и хлебопашцы, святые и грешники, мадонны и атлеты, старики и младенцы, боги и люди торжественно и мудро смотрят нам вслед, словно напутствуя и провожая две уменьшающиеся с каждым шагом человеческие фигурки.

Выражаем глубокое соболезнование нашему товарищу и коллеге, сотруднику журнала Маргарите Дмитриевне Нечаевой в связи с постигшим ее горем, смертью мужа — Германа Дмитриевича Кремлева, одного из старейших советских кинокритиков, заслуженного работника культуры РСФСР, автора монографии о творчестве М. Калатозова и многих статей по вопросам киноискусства.

Редколлегия и сотрудники журнала

«Романтик душой, ремеслом чародей...»



Ушел из жизни один из старейших советских кинооператоров — Михаил Николаевич Кириллов. Кинематография понесла тяжелую утрату.

Когда в 1930 году Кириллов начал работать над первой картиной «Ледолом», он, человек чрезвычайно жизнерадостный и остроумный, сочинил шутливое четверостишие:

Романтик душой, ремеслом чародей,
Я жрец объектива, экрана факир,
Заставлю я толпы наивных людей
Моими глазами рассматривать мир...

Я помню выступление Михаила Николаевича на обсуждении одной из недавних картин: «Почему я так люблю профессию кинооператора? Потому что оператор владеет одним ценным свойством, доступным не всякому смертному: он заставляет миллионы людей видеть мир своими глазами». Это были слова уже зрелого мастера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР.

Творчество Михаила Николаевича удивительным образом соединяет романтизм и трепетную эмоциональность с глубоким профессионализмом, изобретательностью, постоянным поиском. «Кадры, снятые Кирилловым, всегда своеобразны и как бы насыщены лирикой. Кириллов — оператор-поэт, он снимает не прозой, а стихами...» — писал о работе оператора в фильме «У самого синего моря» Лев Кулешов.

«Окраина», «Восстание рыбаков», «Остров сокровищ», «Герои Шипки», «Разные люди», «Две жизни», «Я купил папу», «Кащей Бессмертный» — в каждой из этих картин Михаил Николаевич стремился по-новому увидеть мир, каждый раз дерзая, каждый раз обогащая операторскую палитру. Впервые в мировой практике, он применил, снимая игровой фильм, длиннофокусный объектив «для придания особой пластической выразительности действию» (Л. Кулешов), объективности видения, поэтичности, романтического ощущения мира. А для съемки внутреннего диалога Мартына Кеденека («Восстание рыбаков») оператор использовал субъективную камеру, снимал с рук, что было для того времени (1934 год) неслыханной дерзостью. Работая над одним из первых широкоэкранных фильмов («Я купил папу»), он ввел в практику кинематографии метод «зональных линз», сумев соединить в одном кадре суперкрупные планы малыша Димки, героя картины, с абсолютно резким, выразительным фоном поэтически решенного образа Москвы.

35 снятых Кирилловым фильмов — это часы и дни терпеливого выжидания нужного состояния природы, это поиск нужных кадров — от рассвета до заката, это самоотверженное служение искусству.

Смерть оборвала работу М. Н. Кириллова над его последней картиной «100% надежды». Его труд продолжают ученики. Многим из них он дал путевку в жизнь в стенах ВГИКа. Жизнерадостный и обаятельный человек, он всегда останется в памяти коллектива киностудии им. М. Горького, где трудился около полувека. И еще долгие годы будут жить на экранах и радовать людей созданные при его участии кинопроизведения, в каждое из которых он вложил свой талант и самоотверженность, творческий поиск и неувядаемую молодость романтика и чародея экрана.

Ю. Дьяконов

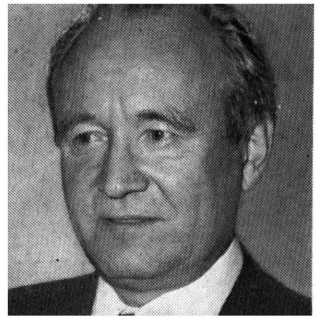
Поздравляем

с 75-летием

Анджапаридзе Верико Ивлиановну, народную артистку СССР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшуюся в фильмах «Саба», «Трубка коммунара», «Двадцать шесть комиссаров», «Арсен», «Золотистая долина», «Счастливая встреча», «Кето и Котэ», «Трудное счастье», «Мамлюк», «Прерванная песня», «Повесть об одной девушке», «Старые зурначи», «Отарова вдова» и других

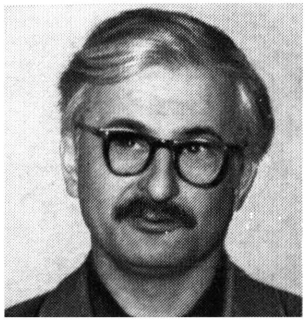
с 75-летием

Васильева Дмитрия Ивановича, лауреата Государственных премий СССР, режиссера, принимавшего участие в создании фильмов «Ленин в Октябре», «Александр Невский», «Машенька», «Котовский», «Во имя Родины», «Адмирал Нахимов», «Жуковский», «Они шли на Восток», поставившего фильмы «Тайна вечной ночи», «Над Тиссой», «Операция «Кобра», «Возвращение»



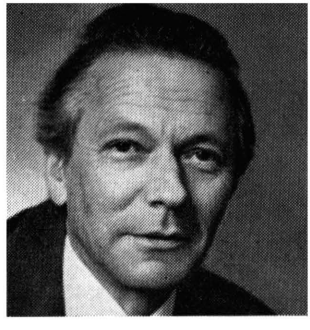
с 60-летием

Караганова Александра Васильевича, секретаря правления Союза кинематографистов СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, члена редколлегии журнала «Искусство кино», профессора, доктора искусствоведения, автора книг «Жизнь драматурга», «Огни Смольного», «Кинематографические встречи», «Всеволод Пудовкин», «Киноискусство в борьбе идей», а также многих статей по вопросам советского и зарубежного кино



с 50-летием

Хуциева Марлена Мартыновича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, кинорежиссера, постановщика фильмов «Весна на Заречной улице» (совместно с Ф. Миронером), «Два Федора», «Мне двадцать лет», «Июльский дождь», «Был месяц май», «Алый парус Парижа»



с 50-летием

Хмелика Александра Григорьевича, кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Друг мой, Колька» (вместе с С. Ермолинским), «Бей, барабан!», «Мимо окон идут поезда» (вместе с Л. Кабо), «Переходный возраст» и других

11 1975

Участники и гости IX Международного кинофестиваля в Москве — о приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева, обращенном к прогрессивным кинематографистам мира, собравшимся в Москве, о значении очередного московского киносмотра и роли кино в борьбе за гуманизм, за мир и дружбу между народами;

раздел «Навстречу XXV съезду КПСС» составляют статьи актрисы В. Артмане и документалиста Б. Рычкова, а также отклики публицистов экрана Украины и Свердловска на обращение своих ленинградских коллег;

под рубрикой «Современность и экран» публикуется статья К. Славина, анализирующая роль кинопублицистики в разработке современной темы;

в номере печатаются рецензии Л. Аннинского и Е. Громова на фильмы «Дерсу Узала» и «Красное яблоко», а также обзор И. Вайсфельда, посвященный документальным и научно-популярным фильмам о правовом воспитании подростков;

творческий путь замечательного советского актера Б. Бабочкина рассматривается в статье К. Рудницкого;

под рубрикой «Лаборатория» публикуются заметки режиссера А. Митты;

раздел «Теория и история» составляют первая публикация на русском языке статьи А. В. Луначарского «Русский революционный фильм» и работа Л. Маматовой, посвященная вкладу А. В. Луначарского в теорию и практику советского киноискусства;

под рубрикой «За рубежом» печатаются беседа с президентом Академии искусств ГДР, режиссером К. Вольфом о проблемах развития социалистического кинематографа, статья И. Генс о жанрах «самурайского фильма» в кинематографе Японии

и другие материалы.

Индекс 70402